

The background of the cover is a reproduction of J.M.W. Turner's painting 'Iris', which is based on Vincent van Gogh's original. It depicts a dense field of blue and purple iris flowers with long, green, sword-shaped leaves. The painting is characterized by its vibrant colors and visible brushstrokes.

Van Gogh

Rainer Metzger · Ingo F. Walther

TASCHEN

VINCENT VAN GOGH



Rainer Metzger · Ingo F. Walther

VINCENT VAN GOGH

1853 – 1890

TASCHEN

KÖLN LISBOA LONDON NEW YORK PARIS TOKYO

COUVERTURE:

Iris (détail), 1889

Huile sur toile, 71 x 93 cm

Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum

Photo © Artothek, Peissenberg

DOS DE COUVERTURE:

Autoportrait à l'oreille bandée (détail), 1889

Huile sur toile, 60 x 49 cm

Londres, Courtauld Institute Galleries

ILLUSTRATION PAGE 2:

Autoportrait, 1887

Huile sur toile, 41 x 33,5 cm

Hartford (CT), Wadsworth Atheneum

© 1998 Benedikt Taschen Verlag GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

Rédaction et production: Ingo F. Walther, Alling

Couverture: Angelika Taschen, Cologne

Traduction française: Thérèse Chatelain-Südkamp
et Michèle Schreyer, Cologne

Printed in Italy

ISBN 3-8228-7089-7

Table des matières

6	La Formation d'un artiste 1853 – 1883
38	L'Epoque de Nuenen 1883 – 1885
60	L'Expérience de la grande ville <i>Anvers et Paris, 1885 – 1888</i>
94	Peinture et utopie <i>Arles, février 1888 – mai 1889</i>
178	« Presque un cri de peur » <i>Saint-Rémy, mai 1889 – mai 1890</i>
222	Le Finale <i>Auvers-sur-Oise, mai – juillet 1890</i>
252	Vie et œuvre



La Formation d'un artiste

1853-1883

Une famille nombreuse

Le premier fils du pasteur Theodorus van Gogh et de son épouse Anna Cornelia était venu au monde mort-né. Un an plus tard exactement, le 30 mars 1853, naquit cette fois-ci un enfant en bonne santé. Lui donnant le prénom de ses grands-pères, ses parents l'appelèrent Vincent Willem, comme son frère avant lui.

La famille de Vincent menait une vie paisible dans la petite paroisse de Zundert près de Breda. Chez les Van Gogh, on était pasteur de tradition et Theodorus avait suivi les traces de son père. Peu attirés par la sévère foi calviniste, les Van Gogh s'étaient ralliés au parti de Groningue, une branche libérale de l'église hollandaise réformée. Le milieu laborieux et bigot du foyer parental a fortement marqué Vincent. Theodorus et Anna Cornelia eurent six enfants. Après Vincent le premier né suivirent Anna Cornelia, née en 1855, Theo, né en 1857, Elisabetha Huberta, née en 1859, Willemina Jacoba, née en 1862 et enfin Cornelis Vincent, né en 1867. Vincent ne sera lié toute sa vie qu'à deux d'entre eux uniquement, Willemina et Theo, lequel sera à la fois son financier, son confesseur et son public. L'enfance et l'adolescence des frères et sœurs semblent avoir été en accord avec la normalité d'un foyer de la petite bourgeoisie.

Le père de Vincent n'avait pas moins de dix frères et sœurs, et les oncles, qui vivaient dispersés aux quatre coins des Pays-Bas, usaient fortement de leur autorité envers leur neveu. Quatre d'entre eux jouèrent un rôle déterminant dans la vie de Vincent : Hendrik Vincent van Gogh, l'«oncle Hein», vivait en sa qualité de marchand d'art à Bruxelles ; c'est chez lui que Theo fera ses premiers pas dans le monde. Johannes van Gogh, l'«oncle Jan», était amiral ; Vincent habitera pendant plus d'un an chez lui à Amsterdam. Cornelis Marinus van Gogh, l'«oncle Cor», était également marchand d'art, une profession qui constituait, outre celle de pasteur, la deuxième vocation des Van Gogh. C'est aussi au commerce de l'art que se consacrait enfin Vincent van Gogh, l'«oncle Cent», le parrain, qui avait réalisé la carrière la plus impressionnante. Parti de rien à La Haye, il était parvenu à s'établir de telle façon qu'il avait pu associer sa boutique à la chaîne de galeries de l'éditeur d'art parisien Goupil & Cie.

En 1869, Vincent entre comme apprenti à l'âge de 16 ans dans la filiale de Goupil & Cie à La Haye, et rien ne semble devoir faire obstacle à une carrière répondant aux désirs du conseil de famille. Goupil, l'une des adresses les plus illustres d'Europe, venait de partir à la conquête des États-Unis. Cette entreprise spécialisée dans la reproduction d'estampes célèbres emploiera également Theo van Gogh à partir de 1873. Vincent laisse le souvenir d'un employé aimable et consciencieux ; le certificat

Autoportrait en chapeau de feutre devant le cheval

Paris, printemps 1886

Huile sur toile, 46,5 x 38,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

que lui remet en 1873 Monsieur Tersteeg, le directeur de la filiale de La Haye, ne tarit pas d'éloges. Pour le récompenser de son travail, on l'envoie à Londres à l'été 1873.

« Nous devons correspondre assidûment » – c'est à partir de cette invitation lapidaire de Vincent van Gogh le 13 décembre 1872 à son frère (lettre 2) que se développa en l'espace de presque deux décennies un chef-d'œuvre littéraire. Plus de huit cents de ces documents ont pu être conservés, surtout grâce au zèle de collectionneur de Theo van Gogh, de loin le destinataire le plus important. C'est à lui que s'adresse aussi bien la première que la dernière lettre de Vincent, en tout plus des trois-quarts de l'échange épistolaire.

En lisant la correspondance de Van Gogh, on s'aperçoit que pour lui la peinture est intimement liée à la poésie. C'est ainsi qu'il cherche, par le biais d'une description vivante, à supprimer l'écart entre le tableau et la réalité. « Je vois devant moi une silhouette de femme allongée, portant une robe de laine noire ; je sais d'elle avec certitude que si tu l'avais eue quelques jours auprès de toi, tu te réconcilieras avec la technique » – cette remarque faite au sujet d'un dessin (exprimée dans la lettre 195) ne suggère-t-elle pas la proximité d'une personne réelle ? « Au-dessus des toits de tuiles rouges passe un vol de colombes blanches, entre les cheminées noires et fumantes. Derrière, une surface infinie de vert fin, moelleux, des kilomètres et des kilomètres de plat pays de pâturages et un ciel gris – aussi calme, aussi paisible que Corot et Van Goyen » – n'a-t-on pas l'impression, avec cette vue d'un paysage (lettre 219), de se trouver devant un tableau ?

Crépuscule à Loosduinen

La Haye, août 1883

Huile sur toile sur bois, 33 x 50 cm

Utrecht, Centraal Museum, prêt de la Fondation van Baaren Museum, Utrecht



Nature morte au chou et aux sabots
 Etten, décembre 1881
 Huile sur papier sur bois, 34,5 x 55 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent van Gogh



Nature morte à la chope de bière et aux fruits
 Etten, décembre 1881
 Huile sur toile, 44,5 x 57,5 cm
 Wuppertal, Von der Heydt-Museum



Le jeu que Van Gogh pratique avec les nuances d'une description proche de la nature ou artificielle révèle qu'il désire donner à ses lettres, outre le message de ses sentiments personnels, un ton souple et obligeant tout en s'orientant à l'habileté linguistique d'un Zola. Cette éloquence est en grande partie responsable de la valeur littéraire que l'on attribue à sa correspondance. Par ailleurs, les lettres de Vincent accompagnent le processus de création de ses tableaux ; on retrouve les traces de ses toiles dans des remarques concernant un motif, le choix d'une couleur ou les circonstances ayant permis l'exécution d'un tableau. Van Gogh ne s'exprima verbalement que dans ses lettres. L'une des raisons, et non des moindres, est la fixation qu'il faisait sur son frère. Theo est le destinataire de la plupart des lettres, et aussi des plus profondes quant à la perspicacité des autocritiques qu'elles contiennent. Theo est également le destinataire et ainsi le public immédiat des déclarations picturales de Vincent. C'est dans les actes parallèles à l'écriture et



Jeune fille en blanc dans la forêt

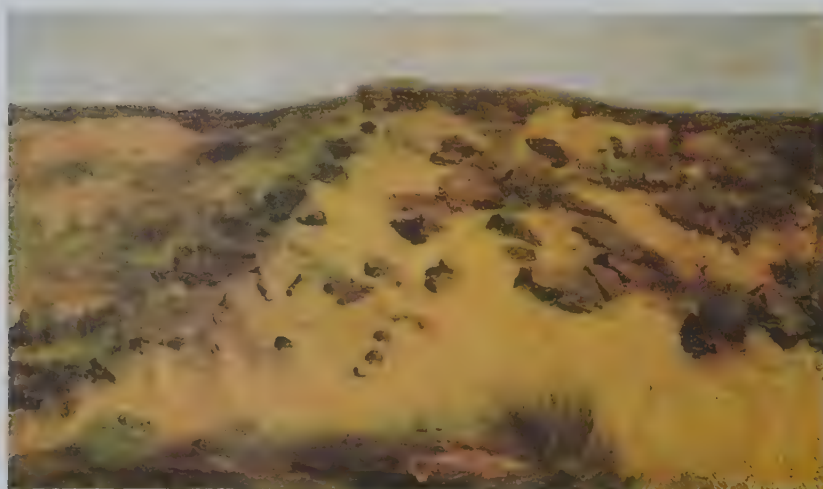
La Haye, août 1882

Huile sur toile, 39 x 59 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

à la peinture, qui sont en même temps réduits à s'adresser à une seule personne, Theo, que Vincent van Gogh se prend au sérieux dans sa vie. Ce n'est qu'ici qu'il se considère comme un être capable de créer des valeurs effectives, utiles. Ainsi s'explique le pathos des confessions que représentent ses tableaux et surtout ses lettres.

Les travaux de Van Gogh ne sont signés que de son prénom, du lapidaire «Vincent». Certainement cherche-t-il, par son nom aussi à se distancier d'une famille d'ambitieux et de petits bourgeois bigots: «Je te demande tout à fait franchement», écrit-il dans sa lettre 345a à Theo à une époque où il vivait chez ses parents et se heurtait continuellement à leur morale rigide, «quels sont les rapports qui nous unissent – es-tu aussi un <Van Gogh>? Pour moi, tu as toujours été <Theo>. Au point de vue caractère, je diffère assez des différents membres de la famille, et en fait, je ne suis pas un <Van Gogh>.» Ce n'est pas l'origine qui compte, ce ne sont pas les références à une noblesse familiale particulière criées à tue-tête, mais le pur et véritable individu que le prénom représente. Vincent signe ses œuvres de la même façon



La dune

La Haye, août 1882

Huile sur bois, 36 x 58,5 cm

Amsterdam, collection privée

qu'il signe ses lettres. Il veut être sûr qu'elles soient considérées comme les manifestations d'une personne qui exprime ses sensations intérieures.

Il semble que dans la lettre, toute la volonté de vivre se concentre sur la personne à qui il s'adresse, c'est ce besoin de s'exprimer face à elle qui engendre la volonté de vivre. Le destinataire constitue la cible de toute la mélancolie et aussi de tout le courage qu'il faut au rédacteur pour avouer sa mélancolie. Dans cet équilibre toujours en péril qui fait dépendre l'existence de l'écrivain de l'idée que le lecteur est intéressé, on voit apparaître le désir d'épanouissement fusionnel : « Maintenant, je ne trouve pas encore mes tableaux assez bons pour compenser les avantages dont j'ai joui grâce à toi. Mais crois-moi, s'ils deviennent un jour assez bons, tu y auras été pour la même part que moi, car nous les faisons à deux » (lettre 538).

Vincent l'exalté

« Qui voit qu'alors, quand la première vie, la vie des années de la jeunesse et de l'adolescence, la vie de la joie du monde et de l'orgueil se desséchera forcément – et elle se desséchera comme les fleurs tombent des arbres –, qui voit qu'alors une nouvelle vie pleine de force s'épanouira, la vie de l'amour pour le Christ, qui pointera, et de la tristesse que personne ne regrettera, de la tristesse divine ? » Avant 1880, presque tous les écrits de Van Gogh sont dans le style de cet extrait de la lettre 82a

La plage de Schéveningue

La Haye, août 1882

Huile sur toile sur carton, 34,5 x 51 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh
(donation E. Ribbius Peletier)





La loterie

La Haye, septembre 1882

Aquarelle, 38 x 57 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

datant de novembre 1876. Une véritable folie religieuse l'habitait et l'entraînait à des actes de pénitence excessifs. Comme s'il voulait revivre en séquences accélérées toute la ferveur bigote de ses ancêtres. Un amour malheureux semble avoir aussi complètement désorienté Vincent qui n'avait pas l'expérience des femmes. Ce jeune homme ouvert au monde et à la conversation divertissante se transforma en un individu bizarre, taciturne et renfermé, qui ne chercha plus les contacts humains mais se mit à lire la Bible jusque tard dans la nuit.

L'oncle Cent rappela en vain son neveu à Paris : au printemps 1876, la carrière de Vincent en tant que marchand d'art était terminée. En conseillant aux acheteurs d'acheter des œuvres d'art meilleur marché, il faisait certes honneur à son amour fanatique de la vérité, mais il ne contribuait pas précisément à augmenter le chiffre d'affaires. Peu après son licenciement, Vincent repartit pour l'Angleterre : il accepta pour un salaire de misère une place de professeur auxiliaire à Ramsgate et Isleworth dans la banlieue de Londres. Ici, il pouvait donner libre cours à son prosélytisme. Peu à peu, l'idée d'une vocation spirituelle comme celle de ses ancêtres prit forme dans son esprit, et son père Theodorus van Gogh devint son grand modèle. Au printemps 1877, Vincent se rendit à Amsterdam pour se préparer aux études de théologie. Logé chez son oncle Jan, il se plongea dans les études des langues mortes, suivit des cours de mathématiques et essaya de combler toutes les lacunes causées par ces années d'apprentissage. Mais ces beaux projets n'aboutirent pas. Vincent interrompit ses préparations et ne se présenta même pas au concours d'entrée.

Chaumières

La Haye, septembre 1883

Huile sur toile, 35 x 55,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Paysage de dunes près de La Haye

La Haye, août 1883

Huile sur bois, 33,5 x 48,5 cm

Collection privée



La récolte des pommes de terre

La Haye, août 1883

Huile sur toile, 39,5 x 94,5 cm

New York, collection particulière



L'enthousiasme religieux de Van Gogh se nourrissait de pensées immédiatement mises en pratique. Dans une humilité toute franciscaine, il négligeait totalement son apparence physique afin d'accéder à ces valeurs intérieures qui constituent la vraie sainteté. Il avait choisi pour sa propre doctrine le livre d'édification de Thomas a



Kempis datant de la fin du Moyen Âge sur la « Descendance du Christ » (Nachfolge Christi), Paul était son personnage d'identification. Il avait adopté comme devise une phrase de sa Deuxième Épître aux Corinthiens : « Triste, mais en tout temps joyeux ». Ces mots, Van Gogh les scandait continuellement dans ses lettres de cette époque. « On ne pourra trouver un peu de calme que lorsqu'on aura quelques années de travail derrière soi et qu'on sentira que l'on se trouve dans la bonne voie », avait-il écrit d'Amsterdam dans sa lettre 97 à Theo. En effet, son incapacité à se fixer quelque part et son agitation continuelle n'avaient fait qu'empirer. Finalement, le conseil de famille décida que Vincent devait essayer de devenir prédicateur laïque – puisque pour cette activité, il s'agissait moins de connaissances théologiques que de charité à l'égard de son prochain. La vocation d'origine de bon Samaritain qui sommeillait en Vincent devait faire ses preuves auprès des plus pauvres parmi les pauvres dans la région minière belge du Borinage.

Une fois arrivé dans le Borinage, il dépassa la mesure avec son goût du sacrifice. Il semblait avoir pris le modèle évangéliste un peu trop au pied de la lettre, expliquèrent les autorités de la province paroissiale lorsqu'on ne renouvela pas son contrat. Comme saint Martin, il partageait ses vêtements avec les pauvres, il logeait dans une mesure comme saint François et ne se nourrissait que de pain et d'eau comme dans les retraites les plus sévères. La solidarité des mineurs et leur estime étaient à ses yeux un salaire suffisant. Vincent avait désormais touché le fond. Il n'avait l'étoffe ni d'un marchand d'objet d'arts, ni d'un pasteur. Il vivait maintenant sans aucun revenu dans le plus sombre des ghettos. Au mépris de toute attitude

Chaumière avec tas de foin et de tourbe

Drenthe, octobre–novembre 1883

Huile sur toile, 37,5 x 55,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

bourgeoise. Theo lui-même en fut effrayé. Entre octobre 1879 et juillet 1880, la correspondance fut interrompue, et ce n'est qu'un mandat postal du frère, le premier que Vincent accepte, qui met fin à ce silence. Dans sa lettre de réponse, on voit apparaître un Vincent van Gogh transformé : un esprit éclairé et sans illusions s'annonce, un esprit qui sent aussi en lui une nouvelle vocation, celle de l'Art.

En sa qualité d'apprenti dans le commerce de l'art, Vincent Van Gogh avait été très tôt familiarisé avec la peinture. Une compréhension de sa carrière artistique ultérieure resterait toutefois superficielle, sinon impossible, si l'on passait sous silence le rôle important que jouèrent pour son œuvre les années d'exaltation religieuse. Sa foi fut le catalyseur de sa créativité et lui offrit un réservoir de références, symboles et motifs dans lequel il devait puiser toute sa vie. Les tableaux illustraient sa conception religieuse du monde et, en même temps, la confirmaient. Il n'avait aucune approche technique en ce qui concerne la composition et le coloris, bref aucune approche artistique des œuvres qui l'entouraient, mais les abordait plutôt avec cette exigence consistant à exprimer sa manière spécifique de voir le monde. Sa confrontation avec l'art était tout à fait littéraire, les représentations étaient censées raconter des histoires auxquelles il pouvait s'identifier.

A la fin du mois d'octobre 1876, Van Gogh avait prononcé son premier sermon à Isleworth. Celui-ci est particulièrement intéressant parce que beaucoup de thèmes

Deux paysannes ramassant la tourbe

Drenthe, octobre 1883

Huile sur toile, 27,5 x 36,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh





Paysan travaillant
 La Haye, août 1882
 Huile sur papier sur bois, 30 x 29 cm
 Collection privée

qui domineront ses peintures y apparaissent déjà. « Un jour, j'ai vu un beau tableau ; c'était un paysage au crépuscule. Dans le lointain, sur le côté droit, une rangée de collines, bleues dans la brume du soir. Au-dessus de ces collines, la gloire du coucher de soleil, les nuages gris bordés d'argent et d'or et de pourpre. Le paysage est une plaine ou une lande, couverte d'herbe et de ses pailles jaunes, car c'était l'automne. A travers le paysage, une route conduit vers une haute montagne, loin, très loin ; au sommet de cette montagne, une ville, éclairée par les rayons brillants du soleil couchant. Un pèlerin avance sur la route, un bâton à la main. Il chemine depuis long-

temps et il est très fatigué. C'est alors qu'il rencontre une femme ou une silhouette vêtue de noir qui fait penser à la parole de saint Paul : Triste, mais en tout temps joyeux. Cet ange du Seigneur a été placé là pour encourager les pèlerins et répondre à leurs questions. Et le pèlerin demande : « La route continue-t-elle toujours à monter ? » Et la réponse est : « Certainement, jusqu'au bout, fais attention. » Et il demande à nouveau : « Et le voyage durera-t-il toute la journée ? » Et la réponse est : « Du matin, ami, jusqu'à la nuit. » Et le pèlerin continue son chemin, triste, mais en tout temps joyeux » (lettre 79a). Le paysage au soleil couchant, la plaine qui s'étend jusqu'à la montagne, le chemin qui traverse toute la région, le randonneur solitaire, la silhouette noire – tous ces éléments, Van Gogh les retrouvera sans cesse sur les lieux où il installera son chevalet.

« Seul celui qui a une religion, une vue originale de l'infini peut être artiste. » Parmi ses collègues, Van Gogh est certainement l'un de ceux qui a le plus largement répondu à l'exigence de Friedrich Schlegel quant à la religiosité de l'artiste, ne serait-ce que par sa biographie. La capacité de toucher l'éternel grâce à son propre travail était le résultat d'une vraie et profonde aspiration à la chaleur protectrice de la foi. « Et si maintenant chacun de nous retourne à la vie quotidienne et aux tâches quotidiennes, n'oublions pas que les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être, que Dieu nous enseigne des choses plus élevées par le biais des choses de la vie quotidienne, que notre vie est un pèlerinage et que nous sommes des étrangers sur terre mais que nous avons un Dieu et Père qui protège et préserve les étrangers. » C'est ainsi que se termine le discours de Van Gogh adressé aux croyants d'Isleworth, un style assez courant pour un sermon, mais intéressant si l'on considère la carrière ultérieure du peintre. Ces paroles pourraient presque servir d'illustration à des tableaux, comme ceux où Van Gogh prend comme motifs ses bottes (repr. p.74 et 75) ou des chaises de sa maison à Arles. Les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être, mais elles renvoient par leur présence



La vieille tour du cimetière à Nuenen
Nuenen, mai 1884
Huile sur toile sur bois, 47,5 x 55 cm
Zurich, Fondation Collection E. G. Bührle

immédiate à quelque chose de plus profond, de plus complexe, de plus général. Van Gogh évolue sur les chemins de l'allégorie, cette façon de s'exprimer spécifiquement chrétienne qui consiste à rapporter à Dieu tous les phénomènes de la réalité. «Dire autrement», selon la traduction de ce terme grec, était nécessaire pour laisser en suspens dans la description la différence entre les sphères terrestres et divines. Souffrance et délivrance, mort et rédemption, chute et élévation s'unissent inséparablement dans le discours allégorique pour être attribuées au même instant à des vérités différentes.

Van Gogh lui-même illustre une pensée allégorique dans son sermon à l'aide de la métaphore de l'étranger. Il l'a puisée dans la «Descendance du Christ» de Thomas à Kempis. Plus la souffrance est grande et la solitude inéluctable, plus l'homme est prêt à s'ouvrir à Dieu et à demander la délivrance. Continuellement, et de plus belle à la fin de sa vie, cette métaphore préoccupera Van Gogh. C'est en elle qu'il résume ses souffrances – sa désillusion face à ses échecs constants, son incapacité à rencontrer des gens, sa maladie – tout en caressant l'espoir d'un monde meilleur. Cet espoir de consolation constitue en fait le moteur de sa peinture.

Les premiers pas de l'artiste

Après plusieurs mois de silence, Van Gogh reprend contact avec son frère. En juillet 1880, il lui envoie du Borinage une lettre qui marque le début d'une série d'auto-analyses lucides. Il se distancie de plus en plus de ses activités au service des autres, ce qui suscite des réflexions désabusées sur sa vie passée. Ce qu'il entendait jusqu'ici par piété et la façon dont il s'était exercé à apporter son soutien à son prochain dans un esprit évangéliste, ne lui avaient pas permis de surmonter le constant sentiment de malaise qu'il éprouvait face à la vie et à lui-même. En comprenant les messages de la foi de façon plus abstraite, en les élevant au niveau de conceptions générales du monde, un nouvel accès à l'art s'ouvrait à lui. S'il avait jusque-là pratiqué sa foi de façon active en s'aidant d'images racontant l'Histoire sainte, cette habitude se transforma désormais en son opposé. L'artiste chercha à créer lui-même des images montrant sa foi dans le salut de l'homme ; pour ce faire, la religion joua le rôle d'un gage qu'il abandonna, dans la certitude qu'il s'accorda lui-même de pouvoir le récupérer à tout moment.

«Lorsque j'étais dans un autre environnement», expose Van Gogh à son frère, «dans un environnement d'images et d'objets d'art, j'ai été saisi ... par une passion pour cet environnement, passion qui est allée presque jusqu'à la folie. Je ne le regrette pas, et maintenant, loin de ma patrie, j'ai souvent la nostalgie de la patrie des images ... Au lieu donc de m'abandonner au mal du pays, je me suis dit que la patrie était partout. Au lieu de me laisser aller au désespoir, j'ai opté pour une mélancolie active dans la mesure où une activité était en mon pouvoir, ou, en d'autres termes, j'ai préféré la mélancolie qui espère, et s'efforce, et cherche, à une mélancolie qui se désespère de façon maussade et inactive.» Le terme-clef de son naturel artistique apparaît ici, c'est la «mélancolie active» qui transformera Van Gogh à l'avenir et lui fera croire qu'il peut adoucir sa souffrance par l'action.

En se consacrant à la peinture, Van Gogh ne désirait pas seulement agir pour les hommes au niveau de l'engagement général que l'on attribue spécialement à l'art, mais voulait que son intervention soit reconnue. Car jusqu'alors, il était un «inactif contre son gré ; un tel homme ne sait parfois pas lui-même ce qu'il serait capable de faire, mais il le sent d'instinct : je suis tout de même bon à quelque chose, je peux justifier mon existence!» On comprend la nouvelle activité artistique de Van Gogh

Allée en automne
Nuenen, octobre 1884
Huile sur toile sur bois, 98,5 x 66 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



comme une invitation à la famille, et en particulier à Theo, visant à rétablir une confiance mutuelle après ces mois d'indifférence. Les travaux de Van Gogh n'en souffrent pas, si on éclaire les arguments matériels l'ayant décidé à se tourner vers l'art. A partir de ce moment, Theo lui envoie ponctuellement des mandats postaux, et Vincent fait confiance à la puissance financière des marchands d'art qui ont vu le jour dans la famille.

En octobre 1880, Van Gogh se rend à Bruxelles pour entamer la voie prescrite de formation d'un artiste. Il s'inscrit aux Beaux-Arts: «Si je maîtrise un jour le dessin, l'aquarelle ou la gravure, je pourrai alors retourner au pays des mineurs ou des tisserands pour produire d'après nature quelque chose de meilleur que maintenant. Mais d'abord, je dois apprendre quelques techniques manuelles» (lettre 137). Avec assez de sagesse, il copie des tableaux et s'entraîne à l'aide de manuels de dessin. Son besoin irrésistible de s'échapper vers la nature est étouffé, les premières œuvres sont même envoyées à la maison, «à Papa, afin qu'il voie que je fais quelque chose» (lettre 138). Anton Mauve, le beau-frère de sa mère et l'un des peintres les plus connus de l'époque, accueille Vincent, le familiarise avec les couleurs et lui donne des conseils indispensables. Van Gogh lui-même n'était pas le seul à penser qu'il avait trouvé sa vocation. Cette voie, honorable et fructueuse comme elle pouvait l'être, fut reconnue aussi dans un premier temps par la famille si soucieuse des traditions. En avril

Le presbytère de Nuenen

Nuenen, octobre 1885

Huile sur toile, 33 x 43 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh





1881, Vincent réintègre même le logis parental, à Etten, où Theodorus van Gogh occupe entre-temps le poste de vicaire: c'est à bras ouverts qu'on l'accueille, maintenant que tout semble être rentré dans l'ordre. Pourtant, six mois plus tard, Vincent est mis à la porte de la maison, et il paraît même que le pasteur Van Gogh aurait pris la décision de faire mettre son fils sous tutelle.

Vincent était tombé amoureux. L'élue de son cœur n'était autre que sa cousine Kee, veuve depuis peu. Elle avait un petit garçon, et le faible de Vincent pour les enfants le fit bientôt s'enflammer pour la mère. Toute la famille trouva ses tentatives d'approche ainsi que ses serments d'amour extrêmement indécents et dépourvus de piété vis-à-vis de la jeune femme en deuil.

Vincent dévoila ses sentiments à Theo: «Tombe amoureux toi-même, et tu remarqueras avec étonnement qu'il existe une autre force qui nous pousse à agir, notamment le sentiment.» Finalement, il trouva que son art se trouvait positivement influencé par cette nouvelle passion: «A mon grand regret, il reste toujours quelque chose de dur, de sévère dans mes dessins, et je crois qu'elle doit, notamment par son influence, contribuer à rendre tout cela plus souple» (lettre 157). Selon lui, l'influence de Kee purifiait son art, le rendait plus malléable pour la vitalité de la Nature.

Vincent considérait sa cousine d'une façon ambiguë – elle était d'un côté la sage fille de pasteur qui l'avait éconduit, obéissant ainsi aux anciens de la famille, et de l'autre côté la femme aimée pour laquelle il voulait se battre. Elle incarnait pour lui

Champs de tulipes

La Haye, avril 1883

Huile sur toile sur bois, 48 x 65 cm
Washington, National Gallery of Art,
Collection M. et Mme Paul Mellon



Le moulin à eau de Kollen

Nuenen, mai 1884

Huile sur toile sur carton, 57,5 x 78 cm

Etats-Unis, collection privée

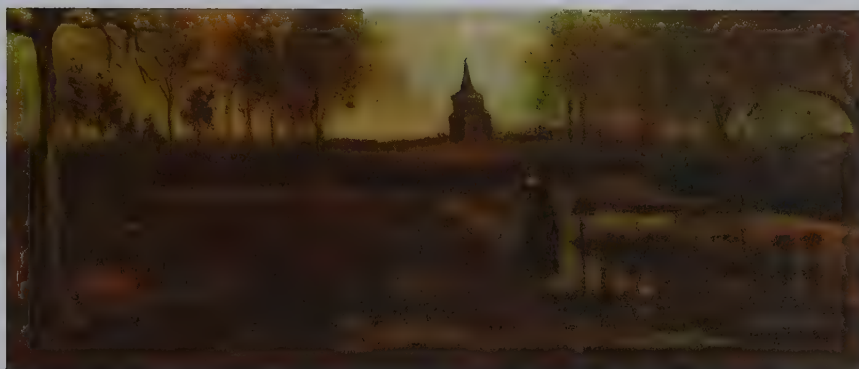
tout ce qu'il haïssait et aimait: là les conventions et le sévère académisme de l'art reconnu et ici la liberté et le non-conformisme du modèle de la nature, là la double morale de la bourgeoisie et ici l'intégralité d'une vie marquée par les sentiments. Amoureux de sa cousine, Van Gogh fait allusion pour la première fois à ce concept auquel il a consacré son art tout à fait consciemment, et auquel l'histoire de l'art l'identifie encore aujourd'hui: «Laisse ton métier», exhorte-t-il dans sa lettre 160 à Theo, «être un métier moderne, et aide ta femme à accéder à une âme libre et moderne, délivre-la des abjects préjugés qui l'entravent.» L'art moderne et l'émancipation sont dès lors inséparables, et l'emphase de son appel n'a d'égale que l'évolution fulgurante de son art.

Mais le chemin à parcourir sera long. Sous la direction de Mauve, on voit cependant apparaître fin 1881 les deux premières toiles de Van Gogh: *Nature morte au chou et aux sabots* (repr. p.9) et *Nature morte à la chope de bière et aux fruits* (repr. p.9). Les premiers pas de l'artiste sont encore très hésitants et il a choisi, comme il l'avait appris à l'Académie des Beaux-Arts, de peindre des objets tout en essayant d'introduire de la plasticité et des effets de lumière dans un arrangement aéré des choses. Le fond est plongé dans un brun sans profondeur, une idée qui n'est pas particulièrement bonne, car elle n'offre guère de maintien optique aux divers motifs. Mais le premier pas est fait. Et le naturel rustique avec lequel Van Gogh confère la pleine valeur d'un tableau à un motif aussi peu intéressant que des sabots permet de prévoir le sujet central des années à venir: les tableaux de paysans.

Les modèles de sa jeunesse

D'une manière tout à fait nouvelle, l'art de Vincent van Gogh est un produit de l'industrialisation. Ce siècle qui se consacrait avec enthousiasme à la production et qui voyait dans la fabrication en série un moyen d'accéder à un monde meilleur, avait aussi rendu les tableaux dépendants de la reproduction. L'art fit son entrée dans les

Le jardin du presbytère de Nuenen
 Nuenen, mai 1884
 Huile sur papier sur bois, 25 x 57 cm
 Groningue, Groninger Museum voor Stad
 en Lande (prêt)

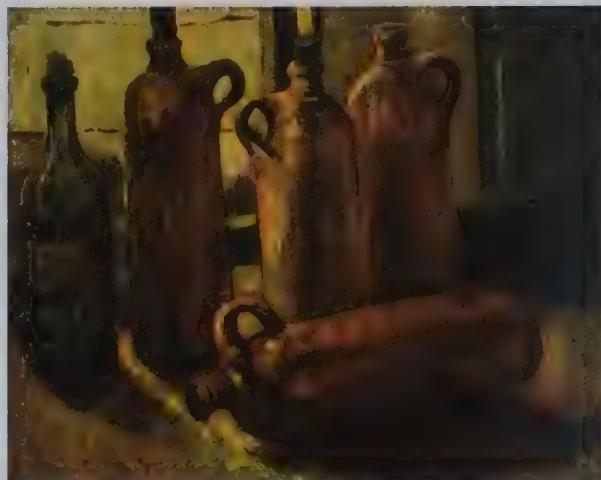


musées, devint accessible au public. Les foyers individuels purent acquérir des gravures et des livres qui accommodaient justement cet art pour les heures de loisir du citoyen. Van Gogh acquit ses connaissances artistiques – plus que tout autre avant lui – à l'aide de telles reproductions. L'autodidacte devait, semble-t-il, faire son apprentissage à l'aide de gravures lisses et impersonnelles, mille fois reproduites, pour développer un regard recherchant partout l'affinité vivante entre l'homme et la Nature. Goupil, l'ancien patron de Van Gogh, était l'adresse la plus renommée pour les reproductions d'œuvres célèbres de l'histoire de l'art. Se sentant capable de s'entraîner à la pratique de l'art à l'aide de manuels de dessin et de gravures, Vincent quitta l'Académie des Beaux-Arts bruxelloise. Il s'y était surtout inscrit parce qu'elle était gratuite. Restant à la maison, il étudia les « Cours de dessin » et les « Exercices au fusain » de Charles Bargue, deux ouvrages publiés par Goupil, qui comprenaient des modèles de dessin pour des études autodidactes et remplaçaient la formation académique. Van Gogh s'attaqua aux deux recueils de nombreuses fois; dès son séjour dans le Borinage, ils lui servirent de passe-temps quotidien.

Les gravures effectuées d'après des tableaux de peintres contemporains, que Van Gogh copia également, eurent un effet plus persistant. Son faible pour l'art socio-

Le moulin à eau de Gennep
 Nuenen, novembre 1884
 Huile sur toile, 60 x 78,5 cm
 La Haye, Rijksbureau voor Beeldende Kunst,
 donation E. Ribbius Peletier





romantique d'un Jean-François Millet ou Jules Breton répondait au goût du jour : des tableaux qui voulaient rendre fidèlement les travaux pénibles aux champs et à l'usine et représentaient en même temps l'harmonie idyllique des couchers de soleil. *L'Angélus* de Millet (Paris, Musée d'Orsay) symbolisait cette tendance : un couple de paysans oublie sa misérable existence au son du carillon d'un lointain clocher et dans le recueillement paisible de la prière. Van Gogh devait retrouver dans de tels tableaux ses propres aspirations religieuses.

Un troisième complexe de gravures, enfin, parraine les dessins des débuts de Van Gogh. Il est le parfait véhicule de la tendance de l'époque à la reproduction. Depuis le milieu du siècle, on voit apparaître, surtout en Angleterre, des publications spécialisées, des revues illustrées, présentant la vie quotidienne sous des aspects socio-critiques. Vincent s'est abonné à «The Graphic», la plus connue de ces revues. Il y trouve des récits mettant en scène de nombreux personnages, et ces reportages «sans fard» laissent souvent des traces dans ses propres tableaux. Une planche de l'illus-

A gauche:

Nature morte aux trois chopes de bière

Nuenen, novembre 1884

Huile sur toile, 32 x 43 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh

A droite:

Nature morte aux cinq bouteilles

Nuenen, novembre 1884

Huile sur toile, 46,5 x 56 cm

Vienne, Österreichische Galerie in der Stallburg



Nature morte aux trois bouteilles et faïence

Nuenen, hiver 1884/85

Huile sur toile, 39,5 x 56 cm

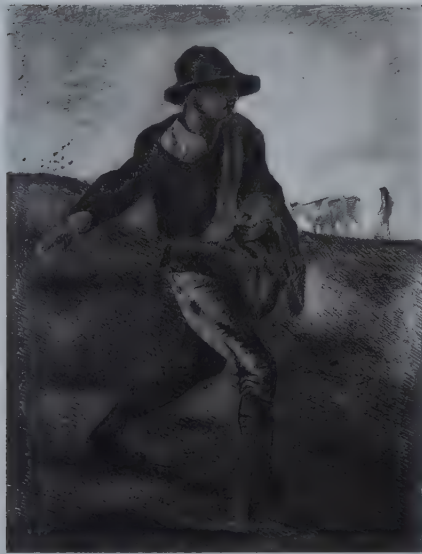
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh

Nature morte, faïence, verre à bière et bouteilles

Nuenen, novembre 1884

Huile sur toile, 29,5 x 39,5 cm

La Haye, Haags Gemeentemuseum



Le semeur

La Haye, décembre 1882

Crayon, pinceau et encre de Chine,

61 x 40 cm

Amsterdam, Fondation P. et N. de Boer

tratrice Helen Paterson déterminera par exemple la composition de la toile que Van Gogh peindra à La Haye et intitulée *Jeune fille en blanc dans la forêt* (repr. p. 10); les portraits de paysans réalisés à Nuenen sont étroitement apparentés aux portraits d'ouvriers d'un certain William Small.

Une seule copie, dont on sait beaucoup de choses à cause des allusions contenues dans les lettres, a été conservée: un dessin selon une reproduction du graveur Paul-Edmé Le Rat d'après *Le semeur* de Millet (repr. p. 25). Vincent s'efforce de reconstituer très soigneusement le trait de la gravure, ses propres lignes s'orientent strictement aux rayures de l'aiguille. Pourtant, à Etten déjà, il abandonnera cette imitation appliquée, cet épanouissement impersonnel dans le modèle. «La première chose que je dois faire, c'est trouver une pièce qui soit assez grande pour avoir le recul nécessaire. Mauve m'a dit immédiatement, en voyant mes études: «Tu es trop près du modèle.»» Ce que Van Gogh décrit dans sa lettre 164 comme un problème de manque de place, est en fait une caractéristique de son œuvre en général: la proximité de son motif dans lequel il essaie littéralement de mettre le nez. Cette proximité est d'abord d'ordre spatial, mais elle ne tarde pas à inclure la proximité émotionnelle qui naît de toute identification avec un objet.

Van Gogh a acquis sa facture artistique en contemplant la froideur stéréotypée du graphisme de reproduction. Pourtant, dès le début, ces planches rayonnent d'une joie qui semble l'avoir saisi lorsqu'il les a réalisées. Même si les motifs sont mal dessinés, une sorte de solidarité d'autant plus intense se manifeste en eux, solidarité qui ne provient pas de la façon de manier le crayon mais plutôt de la perspective. La grossière joie du détail qui ne peut rendre aucune matérialité, aucune plasticité, présente depuis le début une qualité impressionnante que l'on pourrait qualifier de conceptionnelle ou d'abstraite. Avant de poser ses motifs sur le papier, Van Gogh en a une idée qui a beaucoup en commun avec la passion, la sympathie et la croyance. Dans sa lettre 195, il en a lui-même donné une description: «J'ai essayé de mettre le même sentiment au paysage qu'au personnage. La volonté pratiquement convul-

sive et passionnée de prendre racine en terre et la sensation d'être pourtant à moitié déraciné par les tempêtes. Je voulais exprimer aussi bien dans ces silhouettes blanches de femmes que dans ces racines noires, osseuses, quelque chose du combat de la vie. Ou plus exactement : comme j'aspirais à être fidèle à la nature que j'avais devant moi sans pour autant philosopher, c'est presque arbitrairement dans les deux cas que quelque chose de ce grand combat a été transmis.» En les copiant, Van Gogh a réuni tous les motifs dans un certain contexte, les a compris comme des entités préconçues dont il devait tenir compte s'il voulait se pencher davantage sur les détails. La maladresse qu'il avait, sans doute, immédiatement constatée et qui l'empêchait de s'approcher des choses par la description fut compensée par un élan expressif recouvrant toutes les choses de façon uniforme et transformant ses efforts en une qualité. Van Gogh met à jour les racines de sa création dans toute œuvre qu'il aborde.

La Haye et Drenthe

Les deux premières natures mortes de Van Gogh (repr. p. 9) avaient été réalisées à La Haye dans l'atelier de Mauve. Il s'était installé dans l'ancienne capitale des gouverneurs des Pays-Bas à l'occasion d'un voyage à Amsterdam, où il voulait tenter sa chance une dernière fois auprès de Kee. Econduit définitivement, il se lança sans but dans une aventure avec une femme – et trouva l'affection dont il avait tant rêvé.

Clasina Maria Hoornik, nommée «Sien», était une prostituée. A l'instar de Kee, elle était plus âgée que Vincent. Au moment de leur rencontre, elle avait une fille et était enceinte d'un deuxième enfant. «Ce n'est pas la première fois que je ne pourrais pas opposer de résistance à ce sentiment d'inclinaison, en particulier d'inclinaison et d'amour envers ces femmes si maudites, condamnées et méprisées par les pasteurs qui les considèrent du haut de leur chaire» (lettre 164). Vincent considérait Sien avec une immense pitié, et sa solidarité avec cette femme blessée était plus dans son caractère que le respect des conventions qui lui interdisaient d'entretenir des relations avec elle.

Vincent voit aussi la femme aimée de ses yeux d'artiste: «Je n'ai jamais eu une si

Planteurs de pommes de terre
Nuenen, août-septembre 1884
Huile sur toile, 66 x 149 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Ramasseurs de bois dans la neige
 Nuenen, septembre 1884
 Huile sur toile sur bois, 67 x 126 cm
 Collection privée



Plantation de pommes de terre
 Nuenen, septembre 1884
 Huile sur toile, 70,5 x 170 cm
 Wuppertal, Von der Heydt-Museum



bonne aide», écrit-il dans sa lettre R8 destinée à Rappard, «que cette femme laide??? et fanée. Pour moi, elle est belle, et je trouve justement en elle ce dont j'ai besoin; la vie a glissé sur elle, et la peine et le malheur l'ont marquée. Quand la terre n'est pas labourée, on ne peut rien y cultiver. Elle est labourée – c'est pourquoi je trouve davantage en elle que dans tout un tas non labouré.» Le visage de Sien marqué par les cicatrices de la petite vérole et par les privations évoquent pour lui un champ labouré. Bien loin de toute forme de sarcasme, il intègre son visage dans la métaphore biblique des semailles et des moissons dans laquelle il décrit également sa propre peinture. Sien devient sa muse. Il ne voit pas en elle une beauté mythologique, mais un être dont la vitalité incorruptible lui offre autant qu'un monument littéraire ou historique.

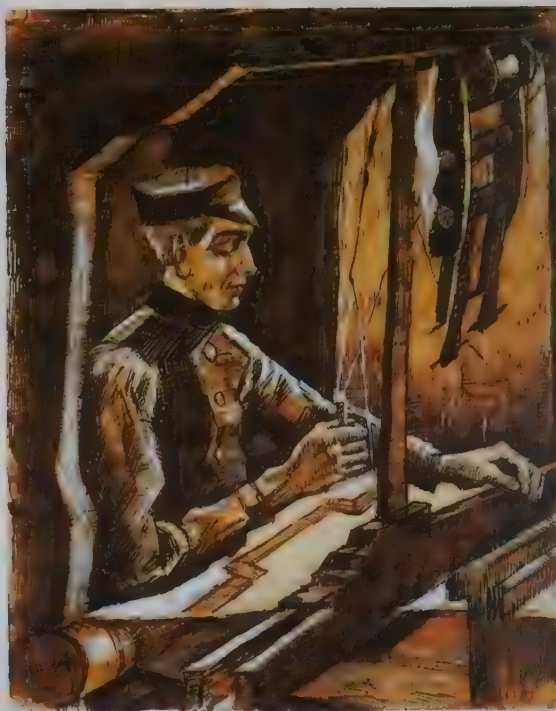
Mauve était membre de l'«Ecole de La Haye», cette branche néerlandaise de la peinture en plein air qui tentait d'harmoniser les idées des peintres de Barbizon avec la tradition des paysages de l'«Age d'or» du Baroque. Vers le milieu du siècle, Théodore Rousseau avait fondé une colonie d'artistes dans la forêt de Fontainebleau. Las de l'agitation parisienne, ils voulaient réformer la peinture de paysages qui survivait timidement sous le dogmatisme des académies. Les artistes de La Haye avaient en plus derrière eux un monde pictural qui n'avait jamais vraiment perdu son élan libérateur, même à l'époque des réglementations sévères de l'art par ses administrateurs enseignants. La peinture de paysages du XVIIe siècle néerlandais, des œuvres de Jacob van Ruisdael ou Meindert Hobbema, exprimaient une entente directe avec la nature que l'on estimait par-dessus tout.

Van Gogh leur ressemblait beaucoup dans le choix de ses thèmes. Il fut lui aussi attiré par la périphérie de La Haye, cette zone intermédiaire entre la ville et la campagne, où la lumière devient plus trouble, l'air plus libre et les motifs plus



A gauche:

Tisserand (profil de droite)
Nuenen, janvier 1884
Huile sur toile, 48 x 46 cm
Berne, Collection H. R. Hahnloser



A droite:

Tisserand (profil de droite)
Nuenen, janvier-février 1884
Plume et encre de Chine, 26 x 21 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

insoucians, sans toutefois jamais sombrer complètement dans la tristesse de la campagne. On voit surtout apparaître des paysages maritimes, des vues de la plage de Schéveningue et des motifs qui se présentent ici – des dunes, des pêcheurs, des bateaux, des vagues déferlantes. Le répertoire des thèmes est toutefois le seul point commun entre Van Gogh et les maîtres de l'école de La Haye.

Van Gogh cherche dans les dunes, comme dans toutes les choses qu'il choisit comme motif, le discours consolateur, l'appel à la communication, l'offre d'identification. Bien plus que les artistes avancés de son époque, il se retire dans la nature, cherche le caractère anthropomorphe de celle-ci, le reflet de son propre être et de l'humeur morose à laquelle il est soumis. C'est justement pour cela que ses dunes sont observées de si près (repr. p. 10). «Theo, je ne suis décidément pas un peintre de paysages; quand je peindrai des paysages, il y aura toujours quelque chose d'un personnage à l'intérieur» (lettre 182). Le paysage sert également de modèle à Van Gogh. Comme s'il l'avait devant lui dans l'atelier, il essaie de parler avec lui et de l'inciter à réagir. De ce fait, Van Gogh est beaucoup plus proche d'un Ruisdael et de son approche religieuse de la Nature que de Mauve aux instantanés dépourvus de toute illusion.

«J'ai souvent été à Schéveningue. J'en ai rapporté deux petites marines à la maison. Dans l'une déjà, il y a plein de sable – mais l'autre, alors qu'une vraie tempête se déchaînait et que la mer était montée tout près des dunes, j'ai dû en gratter toute la surface par deux fois parce qu'elle était totalement recouverte d'une épaisse couche de sable. La tempête était tellement rude que je pouvais à peine me tenir sur mes jambes et à cause du sable tourbillonnant, je ne pouvais presque rien voir.» Van Gogh décrit ici (lettre 226) comment ses deux tableaux de plage (repr. p. 11) doivent leur naissance à son combat contre les éléments. Les sauvages traînées de peinture épaisse, la craquelure fougueuse de leur surface offrent une représentation presque palpable de la plage et des dunes. Le matériel du peintre, la peinture et la toile, et le

Tisserand assis devant la fenêtre fermée
 Nuenen, juillet 1884
 Huile sur toile sur bois, 47 x 61,3 cm
 Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



matériel de la nature, le sable fin, se mélangent, et l'artiste consent à cette union pour obtenir une impression authentique.

Van Gogh a désormais quatre bouches à nourrir. Dans son enthousiasme missionnaire, il est parvenu à détourner Sien de la prostitution, mais cette réinsertion sociale a aussi pour effet que la femme ne gagne plus rien. Les allocations mensuelles de Theo ne suffisent plus, et Vincent demande de façon de plus en plus pressante des subsides supplémentaires. La famille meurt littéralement de faim. Le manque de nourriture se répercute sur la qualité de ses travaux, et l'espoir de jamais gagner de l'argent en tant qu'artiste fond comme neige au soleil – un cercle vicieux de la pauvreté qui aboutit à la léthargie, la résignation.

Tisserand et rouet
 Nuenen, mars 1884
 Huile sur toile, 61 x 85 cm
 Boston (MA), Museum of Fine Arts



Après une brève incursion d'un mois à peine dans le domaine de la peinture, il se remet donc à dessiner et à composer des aquarelles. Il trouve également ses motifs dans la rue, fait des esquisses rapides et les associe pour en faire de plus grandes compositions. Les tableaux qui voient alors le jour restent, par la largeur de la perspective, la diversité des personnages et l'exactitude narrative digne d'un reportage, uniques dans l'œuvre de Van Gogh. Il ne les a pas conçus en tant qu'œuvres indépendantes, mais comme des études, un perfectionnement de son écriture artistique. Des aquarelles telles que *La loterie* (repr. p. 12) datant de l'automne 1882 montrent combien il est difficile d'intégrer dans un tout des motifs indépendants, d'adapter entre elles les masses des corps sans les concentrer, de montrer le peuple anonyme mais conscient de sa situation.

Van Gogh se soustrait bientôt à ce problème ; il n'a pu le résoudre. Rapidement, il retourne vers ses vues détaillées de personnes. Les tableaux à plusieurs personnages de la période suivante revendiquent ouvertement leur caractère de portrait, le portrait d'un individu spécifique. Devant la largeur de l'horizon, entre ciel et terre, les personnages se construisent sur une étroite bande au premier plan, chacun d'eux tranchant sur le fond par sa silhouette, plus recueilli dans sa silencieuse activité que dans l'interaction avec ses voisins qui travaillent. Un tableau tel que *La récolte des pommes de terre* (repr. p. 13) résume à cet égard l'art de La Haye de Van Gogh. Les personnages rustiques, grossièrement dessinés, sont à peine entrecoupés par d'autres lignes. Leurs gestes, leur application consciencieuse, leur recueillement silencieux

Tisserand assis devant la fenêtre ouverte
Nuenen, juillet 1884
Huile sur toile, 67,7 x 93,2 cm
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek





dans l'activité de la récolte: toute cette action lapidaire est concentrée dans chaque individu. La diversité de leurs mouvements montre plutôt tout le processus de la recherche des pommes de terre qu'une scène du travail aux champs observée un instant. A l'avenir, Van Gogh réalisera souvent ces scènes comprenant plusieurs personnages. Ces représentations d'hommes fouillant la terre, peintes à l'automne 1883, constituent les premières d'un nouveau genre de tableaux qui occupera une place centrale parmi ses œuvres hollandaises.

Les tableaux du genre des «Ramasseurs» sont le résultat d'une autre approche du motif. Au lieu de dessiner péniblement des études mises ensuite en valeur sur la toile grâce à la peinture, Van Gogh en fait directement le croquis à l'huile. Les détails sont plus concrets, plus directs et surtout plus durables. La présence accrue de l'étude de personnages est d'ailleurs aussi responsable de la composition beaucoup plus additive, comparée à celle des aquarelles. Les croquis sont utilisables de manière si directe pour la toile que le peintre n'est presque plus obligé de les retravailler.

Pendant un an, les soucis d'argent avaient contrecarré le désir de peindre de Van Gogh. A l'été 1883, il osa entreprendre quelques toiles. Outre la grande composition de *La récolte de pommes de terre*, il réalise surtout des paysages, où le recul du

Tisserand devant son métier
Nuenen, mai 1884
Huile sur toile, 70 x 85 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



L'église de Nuenen sous la neige

Nuenen, janvier 1885

Huile sur toile sur carton, 30 x 41,5 cm

Collection Stavros S. Niarchos

spectateur est également un résultat de son étude intense des représentations des revues illustrées. Une invention vint l'aider dans cette tâche, à savoir un cadre à perspective qu'il avait construit lui-même dans la lignée des instruments de la Renaissance. «Celui-ci se compose de deux longues baguettes», décrit Van Gogh dans sa lettre 223 en parlant de cette boîte, «auxquelles on fixe le cadre avec de fortes vis de bois, placées à la verticale ou à l'horizontale. Ainsi, on a une vue sur la plage, ou sur la prairie ou sur les champs comme si on regardait par une fenêtre. Les lignes verticales et horizontales du cadre, mais aussi les diagonales et la croix, donnent quelques points fixes principaux à l'aide desquels on peut faire un dessin exact, indiquant les lignes et les proportions.»

Planté dans le sol, le cadre à perspective de Van Gogh étendit son échafaudage de lignes orthogonales et diagonales devant ses panoramas, apparaissant dès lors de plus en plus dans ses paysages. Si on compare le tableau *Paysage de dunes près de La Haye* (repr. p. 13) de août 1883 à celui, excitant par la proximité du motif, de l'année



L'ancienne gare d'Eindhoven

Nuenen, janvier 1885

Huile sur toile, 15 x 26 cm

Otterlo, Rijksmuseum Köller-Müller (prêt)



précédente (repr. p. 10), il est évident que le regard sur le motif est tout autre. Une ligne horizontale continue partage désormais le tableau en deux moitiés, celle du bas est structurée en outre par les deux diagonales du chemin de la plage. Van Gogh dispose désormais d'une possibilité supplémentaire. Son dialogue avec la nature peut maintenant aussi bien se parer de l'ampleur du panorama que de la proximité immédiate du motif seul, vu sous un angle monumental. Des sentiments d'abandon et de solitude, mais aussi d'harmonie et de sympathie peuvent être alors exprimés avec plus de nuances et de réflexion : à côté du tableau à plusieurs personnages, la perspective est la conquête la plus importante de son séjour à La Haye.

La vie de famille semblait moins prometteuse que son art. Les problèmes financiers constituaient un problème continu, et Vincent, de plus en plus sûr de sa vocation artistique, ne semblait pas disposé à se restreindre pour Sien ou les enfants. Sien dut se remettre à travailler, et la prostitution était le seul métier qui lui restait. Van Gogh en fut scandalisé. Il se sentait responsable de ces êtres chers, mais leurs destinées étaient trop différentes, malgré tous les désirs de chaleur humaine et de confiance. Le peintre et le père de famille avaient surestimé leurs forces respectives. La conséquence amère était qu'il devait vivre sa vie sans l'amour d'une femme, et cette idée deviendra de plus en plus déprimante pour Van Gogh pendant ses dernières années. Son violent désir de dévouement n'a dès lors plus qu'un objet : ses tableaux dans lesquels il concentre le monde avec d'autant plus de force que celui-ci lui échappe. Avec tout le pathos de l'être souffrant et abandonné, il n'est désormais plus qu'artiste. En septembre, il se rend à Drenthe, dans cette région des Pays-Bas qui a le mieux conservé son aspect sauvage et sa rude tristesse.

Le jardin du presbytère de Nuenen

Nuenen, janvier 1885

Huile sur toile sur bois, 53 x 78 cm

Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art

Ces vingt mois de vie commune avec une femme ne demeurèrent pas un épisode. Si Van Gogh se voyait, après l'échec de ses plans familiaux, encore plus traqué, condamné à un avenir encore plus sombre, son sentiment de responsabilité pour tout être vivant, quasiment accablant, fut purifié grâce au temps passé avec Sien. Comme si Van Gogh avait dû focaliser son besoin de dévouement sur la famille pour mieux maîtriser ses inclinations qui se gaspillaient. Il se concentra alors sur ses tableaux, déversant sur eux ce qu'il répandait avant dans le monde entier. Sa propre compréhension de lui-même en tant qu'artiste se fit ainsi plus nette: sa vie désespérante de pauvreté lui fit créer un art pour les défavorisés, les tortures quotidiennes qu'il devait subir pour produire ses tableaux lui permirent de ressentir physiquement la dureté et la dignité de ce métier. Contraint à gagner de l'argent, il développa l'idée que l'artiste est un ouvrier à la pièce. Solidarité avec la classe ouvrière, éthique de l'artisan et rapidité comme but en soi – voici les trois thèmes centraux auxquels Van Gogh pensait désormais consacrer son art.

Van Gogh a aussi laissé un legs littéraire pendant son séjour à La Haye. Dans la lettre 309, qui annonce déjà l'échec de ses projets familiaux, il clarifie ses pensées sur son art à venir. Comme toujours chez lui, son concept théorique s'est formé bien avant qu'il n'ait eu des répercussions sur son travail. Ces pensées sont peut-être les plus profondes de l'ensemble de sa correspondance. Elles parlent du devoir d'agir pour l'avenir sans pouvoir exactement déterminer ce à quoi elles s'engagent. Si on

A gauche:

Tête d'une paysanne brabançonne

Nuenen, janvier 1885

Huile sur toile sur bois, 26 x 20 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

A droite:

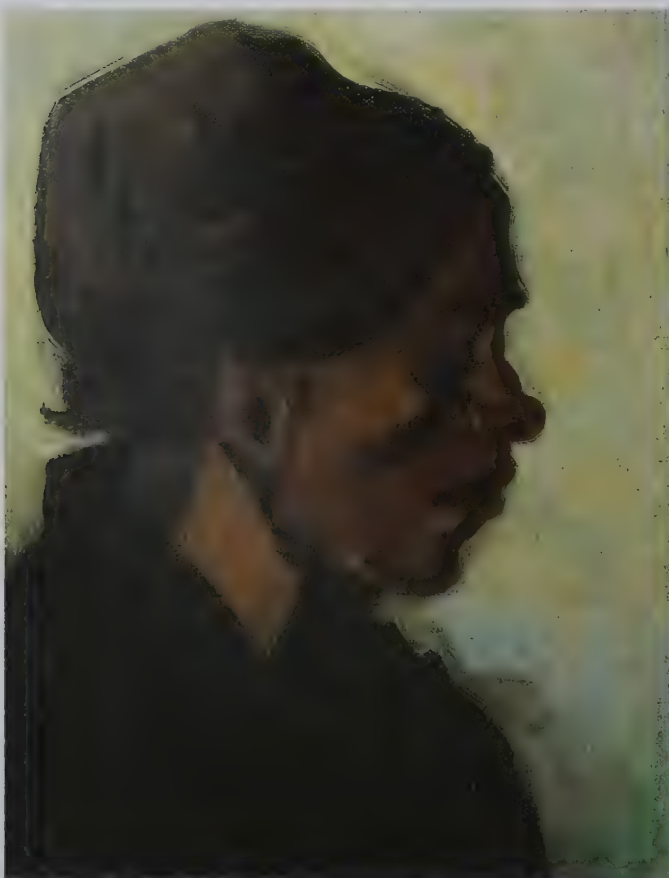
Tête d'une paysanne avec coiffe sombre

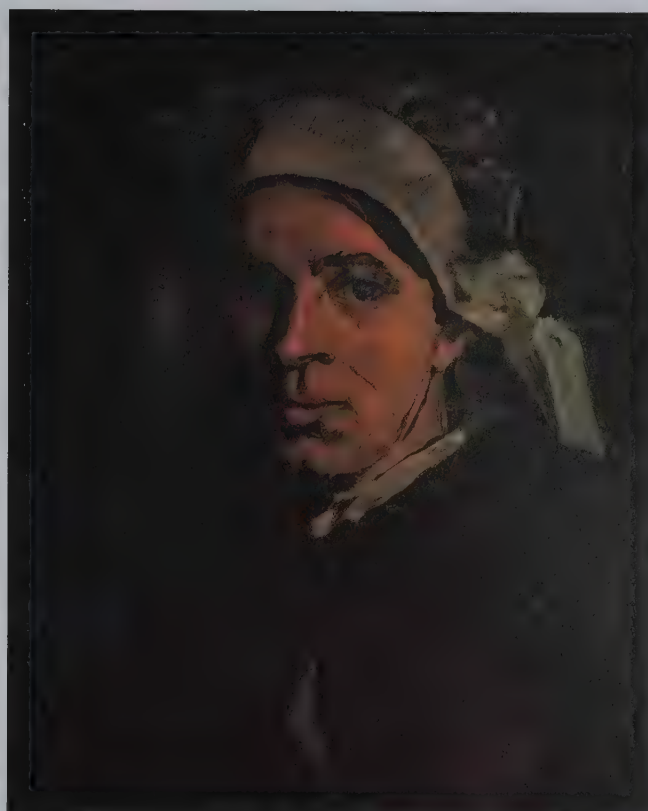
Nuenen, janvier 1885

Huile sur toile sur bois, 37,5 x 24,5 cm

Cincinnati (OH), The Cincinnati Art

Museum





passé en revue les mois écoulés, la tâche que Van Gogh s'impose ici devient toutefois un peu plus claire. Après avoir perdu l'espoir de trouver un bonheur privé, une satisfaction au sein d'une famille, il a agrandi les dimensions de son cercle d'action de la même manière qu'il les a troublées. Pas en s'occupant activement de son prochain ni par des relations humaines conçues sur le plan religieux ou paternel, mais au contraire en réalisant des tableaux de manière réservée, mais d'autant plus infatigable.

L'extrait suivant de la lettre 309 datant de l'été 1883 est pratiquement prophétique pour ce qui est de la logique avec laquelle Van Gogh associait son espérance de vie à ce que son art était capable d'atteindre : « Non seulement j'ai commencé relativement tard à dessiner, mais il se peut même fort bien que je ne puisse plus compter sur de nombreuses années de vie ... En ce qui concerne le délai me permettant encore de travailler et que j'ai encore devant moi, je crois, sans être irréfléchi, pouvoir supposer la chose suivante : mon corps parviendra *quand bien même* à résister encore un certain nombre d'années – un certain nombre, disons entre six et dix. Je peux supposer cela d'autant plus qu'actuellement, il n'y a encore aucun vrai « quand bien même ». . . Il n'est pas de mon intention de me ménager, d'accorder beaucoup de considération aux états d'âme et aux difficultés – ça m'est assez égal de vivre plus ou moins longtemps, d'autant plus que je ne suis pas apte à mettre au pas les choses physiques, comme un médecin, par exemple, peut le faire jusqu'à un certain degré.

C'est ainsi que je continue à vivre en ma qualité d'ignorant qui sait toutefois une chose : en l'espace de quelques années, je dois réaliser un certain travail ; je n'ai pas besoin de me dépêcher outre mesure, car cela ne mène à rien de bon – mais je dois, en toute tranquillité et décontraction, continuer à travailler, aussi régulièrement et concentré que possible, de manière aussi claire et nette que possible ; le monde ne

A gauche :

Tête d'un jeune paysan à la pipe

Nuenen, hiver 1884/85

Huile sur toile, 38 x 30 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

A droite :

Tête d'une paysanne à coiffe blanche

Nuenen, décembre 1884

Huile sur toile sur bois, 42 x 34 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



A gauche:

Tête d'une vieille paysanne à coiffe blanche

Nuenen, décembre 1884

Huile sur toile, 36,5 x 29,5 cm

Wuppertal, Von der Heydt-Museum



A droite:

Tête d'une vieille paysanne à coiffe blanche

Nuenen, décembre 1884

Huile sur toile sur carton, 33 x 26 cm

Collection privée

me concerne que dans la mesure où je possède, en quelque sorte, une certaine dette et une obligation – parce qu'en effet, voici trente ans que je suis sur cette terre –, de léguer, par gratitude, un certain souvenir sous la forme d'un travail de dessin et de peinture – non créé pour plaire à telle ou telle tendance, mais pour exprimer un pur sentiment humain. Ce travail est donc mon objectif...

Van Gogh se recroqueville. Comme les cabanes de paysans trapues de la région, dont seuls les toits surplombent l'espace infini du paysage, Van Gogh se fait tout petit. Dans les chaumières dispersées, semble-t-il, un peu au hasard dans la plaine, il trouve les métaphores à son propre besoin de cachette anonyme là où il ne lui est pas nécessaire de rendre des comptes. Pendant l'automne 1883, Van Gogh ne peint à Drenthe pour ainsi dire que des cabanes (repr. p. 8 et 14). La solitude, cependant, a son prix : Van Gogh sombre plus profondément que jamais dans la mélancolie.

«Theo, quand je vois dans la lande une si pauvre femme avec un enfant au bras ou au sein, mes yeux s'humectent. Je vois à travers eux ceux que j'ai quittés ; leurs faiblesses, leur manque de soin contribuent à augmenter les ressemblances», écrit Vincent dès sa première lettre, numéro 324, de son isolement. Il voulait fuir les responsabilités, mais cette fuite n'a fait que renforcer sa mauvaise conscience. Il se fait l'effet d'un traître, vis-à-vis de Sien et des enfants, vis-à-vis de ses idéaux. A Drenthe, Van Gogh se met à peindre la nature pour y trouver l'oubli. «Simplicité et vérité», lance-t-il à Theo avec emphase, et il s'efforce avec une ardeur désespérée de transformer le vaste pays conformément à ces mots. Pourtant, les rares tableaux qui représentent le labeur quotidien de l'homme récoltant des pommes de terre et extrayant la tourbe sont moins le reflet des gens de la campagne que celui de sa propre tristesse. A la différence de *La récolte des pommes de terre* (repr. p. 13) de l'époque de

La Haye, sa toile *Deux paysannes ramassant la tourbe* (repr. p. 15) cherche à peine une proximité solidaire avec le pénible travail manuel des paysans. Les lourdes pelotes de couleur qui forment les silhouettes des femmes trouvent leur fin en soi dans la suite des formes presque ornementales : au lieu de représenter une activité, elles guident le regard vers les sauvages bavures d'un ciel nuageux, s'inclinent sous la charge bleue, comme le peintre qui aimerait lui-même se rendre invisible.

La mélancolie devient trop puissante et imprègne les tableaux dans l'atmosphère abstraite de l'humeur personnelle. Les motifs abordés ici n'ont pas de vie propre, mais se grisent d'une tristesse à l'écart du monde. Mais Van Gogh n'est pas peintre d'ambiance. Quand ses tableaux font résonner des tonalités sentimentales, c'est parce que celles-ci sont sous-jacentes dans la présence saisissante de ses thèmes. Cependant, à Drenthe, son seul thème est l'intensité d'une tristesse purement subjective.

Mais Noël approche, le moment où Van Gogh prend toujours ses résolutions les plus fermes, et il le fait cette fois encore. En décembre 1883, le fils prodigue rentre à la maison, à Nuenen dans le Brabant cette fois, où le pasteur Van Gogh, son père, a été muté. Vincent a terminé sa période d'apprentissage, elle a duré trois décennies. Transformé par son exaltation religieuse et un amour altruiste de son prochain, par le rêve d'une vie de famille et la folie d'une solitude autodestructrice, il a acquis une sorte de souveraineté intérieure dans laquelle son art continue d'évoluer, indépendamment de la vie quotidienne. A Nuenen, il entreprend bientôt les premiers chefs-d'œuvre, les premiers « Van Gogh » classiques.

A gauche:

Tête d'une paysanne à coiffe sombre
Nuenen, janvier 1885
Huile sur toile, 40,6 x 31,7 cm
Collection privée

A droite:

Tête d'une vieille paysanne à coiffe sombre
Nuenen, janvier 1885
Huile sur toile sur bois, 36 x 25,5 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





L'Epoque de Nuenen

1883-1885

Il ne reste que l'Art

Si l'on considère toutes les stations de sa vie d'artiste, c'est au presbytère de Nuenen que Vincent parvient à rester le plus longtemps. Pourtant, les disputes continuelles avec son père le maintiennent dans un état d'agitation constante. Il s'en prend même à son frère Theo qui doit subir ses railleries et sarcasmes sur la société. Van Gogh peut, néanmoins, se consacrer sans réserve à la peinture, à ses tableaux à l'huile auxquels il avait dû renoncer auparavant, surtout pour des raisons d'argent. Il cherche à se perfectionner dans les trois sujets sur lesquels il avait jusqu'ici fixé son attention, la nature morte, le paysage et le tableau de genre. Dans les séries qui vont apparaître parallèlement, il se servira pour ces sujets des motifs qu'offrent le village de ses parents et les environs.

Dans l'un de ses premiers tableaux peints à Nuenen, *Sortie de l'église à Nuenen* (repr. p. 38), Van Gogh réalise un véritable portrait de milieu, un genre dans lequel il va bientôt exceller. Il montre ses personnages sortant de la messe dominicale sous un angle visuel qui évoque celui de ses tableaux à plusieurs personnages peints à La Haye. Bien qu'il représente la modeste chapelle en gros plan, l'artiste s'est éloigné du lieu de rassemblement, ce qui lui évite de donner un visage à ses personnages. C'est sa manière de répondre à ses parents qui exigent qu'il les accompagne à l'église. En peignant, il rend ses devoirs à « ce que certains nomment Dieu, d'autres l'Etre suprême et d'autres encore la Nature » (lettre 133).

En peignant les moulins à eau qui bordent les canaux du Brabant, Van Gogh ose se rapprocher des motifs. *Le moulin à eau de Kollen* (repr. p. 22), peint en mai 1884, inaugure une petite série d'œuvres représentant ces bâtiments qui dégagent une impression de pesanteur. A l'automne de la même année, il poursuit cette série et peint quatre autres toiles. Dans tous ces tableaux, on remarque un souci de recherche et de raffinement. Avec plus d'ambition qu'autrefois, il cherche à harmoniser l'atmosphère typique de la saison avec les reflets de lumière sur l'eau. En même temps, les rapports entre les contours nets des bâtiments ressemblant à des granges et la structure linéaire grotesque des roues à eau le préoccupent. Les qualités graphiques – la symétrie de la composition, la diversité des silhouettes, le contraste entre l'étendue claire et les formes compactes des moulins – et les idées picturales, comme de saisir une atmosphère particulière, contribuent ensemble à l'effet produit par le tableau. Les projets ambitieux ne réussissent pas toujours. *Le moulin à eau de Gennep* (repr. p. 23) par exemple disparaît dans une bouillie pâteuse de hachures tracées au pinceau, qui ne parviennent pas à démarquer de façon contrastée les motifs les uns des autres.

Sortie de l'église à Nuenen
Nuenen, octobre 1884
Huile sur toile, 41,5 x 32 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

Sans doute Van Gogh s'est-il penché sur ces formes en raison de leur contenu significatif, de leur iconographie. La métaphore chrétienne des moulins de Dieu tournant lentement et inlassablement apparaît ici, tout comme l'intérêt de Van Gogh pour le processus des semailles et des moissons, qui se conclut par le traitement du grain chez le meunier. Toutefois, ces vues semblent être peintes de façon si immédiate, saisies de manière si distante et avec si peu d'intérêt, que leur présence figurative se situe nettement au premier plan. Les tableaux de paysages, dans lesquels on voit la vieille tour en bordure du village, apparaissent plus chargés de signification. Cette tour est le vestige en ruine, mais encore imposant, d'une église gothique, autour de laquelle on a construit le cimetière. Les métaphores représentant la mort sont évidentes. Déjà, dans le fond du *Jardin du presbytère de Nuenen* (repr. p. 23), l'église se dresse à l'horizon de façon impressionnante, un point d'exclamation qui rappelle la fin de toutes choses avant que ne commence l'éclosion printanière.

A Nuenen, Vincent vit dans la plus profonde des provinces. Ce fils de Monsieur le Pasteur, venu d'on ne sait où, ne semble pas inspirer une grande confiance aux habitants. Cependant, cette situation lui amène des disciples, des peintres du dimanche, qui lui permettent volontiers de regarder leur travail. A Eindhoven, ville proche et seul lieu où Vincent pouvait encore déceler des signes d'urbanisme, il fait la connaissance du tanneur Anton Kerssemakers. Il lui enseigne ainsi qu'à ses amis tout ce qu'il sait lui-même sur la peinture. Il prodigue aussi ses conseils au riche bijoutier Charles Hermans et lui rend souvent visite pour se servir de ses instruments d'orfèvre.

On constate qu'au fil des ans, Van Gogh a acquis un coup d'œil pour la cohérence, pour l'unité organique d'une composition globale. Certes, les arrangements de ses natures mortes sont de temps à autre assez malheureux. La seule présence d'une bouteille renversée ne peut rendre originaux ces monstres en terre cuite alignés en rang d'oignons (repr. p. 24). De même que l'amour du détail et du gros plan dans le complexe ornemental des faïences imitées ne peut compenser l'agencement banal des récipients placés les uns à côté des autres ou qui s'emboîtent. Ce n'est pas sans raison que Van Gogh retravaillera plus tard le dos de certaines de ces toiles et les décorera d'autoportraits. Ces natures mortes lui sembleront, après les acquis de son séjour parisien, posséder trop peu de valeur propre pour être conservées, comme par exemple *Nature morte, faïence, verre à bière et bouteilles* (repr. p. 25).

Le tableau *Nature morte aux trois bouteilles et faïence* (repr. p. 24) illustre peut-être le mieux ces qualités qui apparaissent soudain dans certains tableaux et qui, bien qu'elles soient traditionnelles, sont malgré tout celles qu'il recherche. Van Gogh réussit ici à créer un espace avec peu d'éléments ; les objets en équilibre sur une mince bande au premier plan ne déforment pas l'ensemble du tableau, mais se groupent tout naturellement autour de la coupe placée au centre dont l'arrondi est dessiné avec une belle assurance. Chaque matériau, chaque volume bénéficie d'un éclairage particulier, ici de doux reflets, là une lumière directe et presque éblouissante.

C'est également le bijoutier Hermans qui passe à Vincent la seule commande de peinture de sa vie – ou plutôt, qui se laisse convaincre de lui en confier le projet. Avec les manières caractéristiques d'un nouveau riche voulant imiter les usages de la noblesse, Hermans veut faire décorer sa salle à manger. Vincent doit livrer les modèles dans le style d'un peintre de cour et Hermans les recopiera en dilettante sur les panneaux du mur. Comme Vincent l'explique à Rappard (lettre R48), les thèmes suivants ont été choisis : « La plantation des pommes de terre, la charrue à bœufs, la moisson des céréales, le semeur, le berger dans la tempête, le ramasseur de brindilles dans la neige ». Les peintures ne doivent pas seulement montrer les travaux rustiques,



mais refléter aussi les réflexions des hommes, selon le climat et les saisons de l'année au cours de laquelle les activités reviennent périodiquement.

Van Gogh finit par peindre lui-même ses études préparatoires. Quatre d'entre elles ont été conservées: *Planteurs de pommes de terre* (repr. p. 26), *Plantation des pommes de terre* (repr. p. 27), *Ramasseurs de bois dans la neige* (repr. p. 27) et *Le Berger et son troupeau*, toutes réalisées à la fin de l'été 1884. Van Gogh ne présente pas les événements de façon spécialement originale. Ils se déroulent sur une étroite scène au premier plan. L'étendue désertique du paysage qui, sans autres motifs, s'ouvre sur l'horizon, constitue le décor sans apprêt devant lequel les personnages apparaissent, nimbés d'une dignité monumentale. Dans les esquisses de Van Gogh, le fond était encore marqué de la silhouette d'un village, d'un clocher ou d'une rangée d'arbres. Maintenant, l'attention du spectateur porte uniquement sur le travail en lui-même. La tête inclinée, le dos courbé, ployant sous le fardeau, les paysans se baissent au-dessous de la ligne de l'horizon, et on voit rarement une tête dépasser le contre-jour atmosphérique du ciel. Dans la mesure où Van Gogh a placé ses personnages vers l'avant, ils semblent avoir pris racine dans la terre dont ils se nourrissent. On a

Nature morte à la Bible ouverte

Nuenen, avril 1885

Huile sur toile, 65 x 78 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Nature morte au pot de terre, bouteille
et sabots

Nuenen, septembre 1885

Huile sur toile sur bois, 39 x 41,5 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

presque l'impression que le sol s'abaisse sous leurs pieds, comme s'ils glissaient dans une profondeur qui deviendra leur tombeau.

Les «Saisons» de Van Gogh sont les seules toiles ne faisant pas partie de la collection dans laquelle Theo pouvait puiser. En février 1884, Vincent avait passé un marché avec son frère, selon lequel il rembourserait les mandats postaux mensuels en lui envoyant des tableaux en retour. Régulièrement, des colis partaient désormais en direction de Paris; tout ce que Van Gogh produira jusqu'à la fin de ses jours sera envoyé à Theo. Vincent considérait son frère comme le propriétaire de ses tableaux, Theo se considérait lui-même comme un fidéicommissaire: pourtant, tous deux ne parleront jamais de ces rapports de propriété. L'accord qu'ils respectèrent strictement de ne pas se rendre de comptes par écrit, était la conséquence d'un profond différend entre les deux frères. Vincent avait perdu de vue l'alter ego qui lui était

tout naturellement apparu en la personne de Theo. Il rendit son frère responsable de son éloignement de la maison paternelle, de ces critères de la bienséance qui lui reprochaient continuellement sa propre insuffisance. La division atteint son paroxysme dans un merveilleux passage de la lettre 379, dans lequel Vincent invoque une peinture de Delacroix, *La liberté guidant le peuple* (Paris, Musée du Louvre). Il se place à l'époque des combats révolutionnaires de ce mois de juillet 1830 et s' imagine retrouver son frère du côté adverse : « Et si nous étions tous deux restés conséquents, nous aurions pu nous dresser directement l'un en face de l'autre avec une certaine mélancolie comme deux ennemis ; par exemple sur une barricade, toi devant comme soldat du gouvernement, et moi derrière comme révolutionnaire ou rebelle. Maintenant, en 1884, les chiffres sont bizarrement les mêmes, mais inversés, nous nous tenons de nouveau l'un en face de l'autre, mais il n'y a certainement pas de barricades. Des esprits qui, assurément, ne parviennent pas à s'entendre. »

La série des « Tisserands »

Vincent s'imposa davantage dans les cabanes de paysans que dans la maison paternelle. L'artiste avait, une fois déchargé de son souci quotidien de se nourrir, 150 francs par mois à sa disposition. L'allocation de Theo était à peu près trois fois plus élevée que ce qu'une famille de tisserands pouvait réunir comme revenus. Les visites précoces de Van Gogh chez les tisserands ne peuvent guère être expliquées par ses sentiments, sans aucun doute présents, de solidarité. D'une part il était obligé de peindre à l'intérieur à cause du froid de l'hiver et d'autre part, il possédait cet argent dont les ouvriers aux nombreux enfants avaient si amèrement besoin et qui les dédommageait de leurs poses pittoresques devant les métiers à tisser.

Van Gogh cependant accorde aussi à ces représentations de milieu, et c'est précisément là que réside la qualité particulière de la série, une dimension plus profonde, un regard derrière les coulisses de son propre travail qui permet de reconnaître aisément que l'identification réciproque entre l'artiste et le modèle ne va pas aussi loin qu'on veut bien le penser. Dans l'activité du tisserand, il a certes de nouveau trouvé une métaphore représentant ses propres petites tâches quotidiennes ; la toile, le produit final de l'un, est le produit de base de l'autre. Pourtant, une fois sur place, il lui est difficile de retrouver l'artisan idyllique qu'il avait imaginé. La série qui apparaît bientôt prouve que Van Gogh se détache peu à peu des conceptions préfabriquées et laisse de plus en plus apparaître les traits ravagés de la réalité. Pour la première fois dans l'œuvre de Van Gogh, ce processus d'assimilation se fait jour, poussant l'artiste à se questionner sur la pure subjectivité de son point de vue et à commencer un dialogue avec son vis-à-vis, le motif.

On peut supposer que c'est à cause de leur caractère farouche auquel il ne s'attendait pas que Van Gogh a eu l'idée de s'approcher de ces tisserands par le biais d'une série de peintures. Elle prit l'allure d'une sorte de projet pilote. La série caractérise dès lors son travail, elle réunit l'acharnement absolu du « Il faut que quelque chose soit créé » avec l'examen planifié d'un objet étranger. Le tableau *Tisserand (profil de droite)* (repr. p. 28) est le seul de cette série dans lequel Van Gogh ose aborder son motif de près. Il veut contempler le visage tendu de ce tisserand, ces lèvres pincées en signe de concentration, les gestes des mains qui accompagnent la naissance de la toile. Van Gogh veut se retrouver lui-même dans ce personnage, il se rappelle sa propre gestuelle et mimique devant le chevalet, qui ne sont pas tellement différentes de cette scène devant le métier à tisser.



Allée près de Nuenen

Nuenen, novembre 1885

Huile sur toile, 78 x 98 cm

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Dans *Tisserand et rouet* (repr. p. 29), il s'est déjà retiré. Dans les représentations-reportages de l'ambiance laborieuse, il cherche un nouvel accès au motif qui s'oppose manifestement à lui. Une lumière diffuse et claire enveloppe la pièce et met en valeur le portrait minutieux des appareils. Van Gogh ajoute un rouet, attribut qui caractérise le quotidien du tisserand tout en faisant de la représentation un lieu commun qui n'engage à rien. Van Gogh s'oriente à ce ton de causerie, réservé et nuancé, qu'il connaissait des illustrations des revues graphiques. Il montre le spécialiste qui, non concerné mais fort instruit, représente le monde du travail.

Tisserand devant son métier (repr. p. 31) place les formes confuses du « monstre noir » au premier plan. C'est à peine si l'on peut reconnaître le tisserand en tant qu'élément de cet engrenage impénétrable, une figure géométrique dans l'ensemble des poutres et des lattes, emboîtée dans le métier à tisser toujours en marche. Aucune lumière n'éclaire son visage, aucun reflet de couleur ne le détache de la masse brune du bois. L'homme et la machine fonctionnent ensemble, non pas parce que celui-là serait sans âme comme celle-ci, mais parce que le regard revitalisant du peintre ressent de la vie dans les deux. On ne saurait sous-estimer la signification de ce métier à tisser pour l'œuvre ultérieure de Van Gogh : pour la première fois, la chose, l'objet s'élève au-dessus du niveau de la banale représentation d'un accessoire de nature



morte. L'éloquence affective des chaises (repr. p. 140 et 141) ou des chaussures (repr. p. 74 et 75) a reçu ici sa forme première. Après six mois de travail intense, Van Gogh a trouvé la solution, ou plutôt deux solutions qui marquent l'apogée et la fin de la série des tisserands: *Tisserand assis devant la fenêtre ouverte* (repr. p. 30) et *Tisserand assis devant la fenêtre fermée* (repr. p. 29). Van Gogh présente deux solutions pour formuler en même temps la proximité et la distance, l'identification et l'éloignement. Dans la fenêtre et dans les vues sur l'extérieur se concentre le commentaire personnel de l'artiste auquel s'opposent maintenant les outils et la personne du tisserand de façon antithétique, pratiquement impersonnelle. La composition des derniers tableaux de la série des tisserands met en évidence de quelle manière Van Gogh s'approprie des motifs qui tentent manifestement de lui échapper: il oppose ses expériences personnelles à leur insurmontable singularité. Peut-être ce processus est-il grossier et non mûri, mais rien au fond ne modifiera plus ce principe antithétique. Peu à peu, Van Gogh trouvera des solutions qui seront mises en scène de façon plus attirante, spontanée, unifiée. Il transposera de plus en plus sur les motifs mêmes les expériences que les tisserands lui ont laissé faire, les abordera avec son penchant pour le paradoxe et exprimera ambiguïté et contradiction déjà dans chaque détail. Le caractère équivoque deviendra une des qualités de sa production.

Paysage d'automne

Nuënen, octobre 1885

Huile sur toile sur bois, 64,8 x 86,4 cm

Cambridge (Angleterre), Fitzwilliam Museum

Rares sont les œuvres artistiques qui s'harmonisent aussi bien avec le cycle des saisons que celles de Van Gogh. L'artiste ne laisse que très rarement planer le doute : a-t-il réalisé une œuvre pendant les floraisons du printemps ou pendant les moissons de l'été, au moment de la chute des feuilles mortes en automne ou dans son atelier pour fuir le froid de l'hiver ? Il voulait vivre et travailler comme les paysans de son entourage : leur proximité qu'il ressentait sur le plan émotionnel était accompagnée, et a été en fait créée, par une proximité topographique qui avait fait de ces gens ses voisins, et les faisait réaliser en même temps des activités apparentées, puisque ces dernières s'orientaient au vent et au temps. Comme si le froid mordant était au programme, Van Gogh installe son chevalet dans la neige. Dans sa représentation des ramasseurs de bois, réalisée pour le cycle des saisons de Hermans, Vincent avait encore eu recours au ton sur ton pâteux qu'il utilisait autrefois pour créer un paysage d'hiver. Maintenant, il explore l'unité immédiate du motif et de la peinture en plein air. *L'église de Nuenen sous la neige* (repr. p. 32), *L'ancienne gare d'Eindhoven* (repr. p. 32) ou *Le jardin du presbytère de Nuenen* (repr. p. 33) traduisent le sentiment d'éloignement glacial dont l'hiver pare les choses.

Ces paysages de neige n'offrent toutefois un intermède que par rapport à la série centrale de ces six mois, à la fin de laquelle se situe le premier « chef-d'œuvre » de Van Gogh. Le tableau *Les mangeurs de pommes de terre* (repr. p. 47) représente la synthèse d'un nombre infini d'études de têtes caractéristiques de paysans et de travailleurs pensifs que Van Gogh peint pendant les mois d'hiver dans les pauvres maisons des villageois. Comme chez les tisserands, une suite de tableaux est nécessaire pour s'approcher de ces hommes particuliers, bizarres. Cette fois-ci, cependant, le travail en série le conduit au succès.

Jusqu'au mois d'avril de l'année suivante, Van Gogh remplit son pensum. On a pu conserver plus de quarante portraits de paysans et deux douzaines de représentations en gros plan de leurs modestes intérieurs. Dans une première étape, Van Gogh se limite au portrait de la tête. Il aime placer les personnages de profil, souligner leurs traits accusés par un coloris sombre et uni devant les ténèbres d'un fond monochrome et recréer l'étoffe de leurs coiffures, les froissements de leurs coiffes, les plis de leur casquettes (cf. repr. p. 34 et 35). Dans les rares exemples où il représente les paysans de face, il renonce manifestement à capter leurs regards. Certes, les villageois ont tous l'œil méfiant, mais leur regard conservent une profondeur impénétrable ; le spectateur ne peut capter ce regard qui, de façon démonstrative, passe à côté de lui pour se perdre dans un monde imaginaire (repr. p. 36).

Van Gogh ose regarder ses humbles héros de plus en plus longtemps dans les yeux. On découvre ainsi un deuxième groupe d'études de têtes, dans lequel modèle et spectateur échangent des regards. Les portraits de face ou de trois-quarts s'y prêtent bien. Les âmes rustiques deviennent plus ouvertes, plus assurées, la plus grande confiance qu'ils éprouvent à l'égard du peintre se reflète sur leur visage qui présente désormais une expression pleine d'attente, où l'on décèle peut-être aussi une exigence, mais qui est en tout cas moins fermée et peureuse (repr. p. 37). Van Gogh élabore même des séries à l'intérieur de la série, une seule personne est observée à la loupe cinq, six fois, pour que soit saisi chaque détail d'un visage qui se montre de plus en plus complaisant et ouvert.

La troisième et dernière étape de travail dans la série de paysans consiste finalement à alterner les études de têtes avec des scènes d'intérieurs présentant les gens dans leurs activités ménagères, épluchant des pommes de terre, filant ou tressant des



Les mangeurs de pommes de terre

Nuënen, avril 1885

Huile sur toile, 81,5 x 114,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh



Les mangeurs de pommes de terre

Nuënen, avril 1885

Lithographie, 26,5 x 30,5 cm



Quatre paysans mangeant (première étude des *Mangeurs de pommes de terre*)
 Nuenen, février-mars 1885
 Huile sur toile, 33 x 41 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent van Gogh

paniers. Le personnage et le décor font alors l'objet de la même attention. Une source de lumière unie, tantôt diffuse, tantôt dure, donne aux motifs un caractère unique et contrasté, personnes et objets se complètent dans cette atmosphère de calme durabilité. Van Gogh emprunte des éléments aux tableaux de genre du Baroque hollandais, chez Jan Steen ou Gerard Terborch, pour concilier l'actuel et l'intemporel, la vue concrète et la signification générale.

À côté de la césure artistique que marque la toile des *Mangeurs de pommes de terre* en avril 1885, une autre césure, biographique cette fois, apparaît au même moment. Le 26 mars, son père Theodorus van Gogh est terrassé par une attaque d'apoplexie et décède subitement. Il n'est pas exagéré de dire que son fils Vincent en est en partie responsable. Depuis que l'artiste était sous son toit, le pasteur s'était assombri, était devenu de plus en plus amer en raison de l'incompatibilité de leurs caractères. Certes, la famille pouvait habiter encore pendant un certain temps au presbytère, mais la position de Vincent parmi les habitants du village se dégradait rapidement.

Le peintre ne manqua pas de commenter la nouvelle situation. Dans sa *Nature morte à la Bible ouverte* (repr. p. 41), Van Gogh passe en revue ses rapports avec son père dont la réserve bienséante l'avait fait souffrir toute sa vie. Les objets parlent pour lui : les Saintes Ecritures dominent le tableau, dont la gravité mélancolique contraint pratiquement au respect devant ce volume à la couverture de cuir de porc.



A l'écart, un cierge éteint, accessoire traditionnel de tout memento des morts: la simple métaphore exprimant à elle seule la fugacité et la mort fixe l'univers de motifs du tableau dans la situation concrète après la disparition du père. Enfin, on remarque au premier plan un petit volume jaune, modeste et importun à la fois, «La Joie de vivre» de Zola, qui contrebalance de façon lapidaire la monumentalité pesante de la Bible. Tout un ensemble de métaphores se pressent dans la toile. La Bible – c'est l'autorité qui soutenait le père dans ses leçons bien intentionnées; le roman – c'est la rébellion du présent convaincu qu'il existe à côté de cette sagesse vieille de plusieurs millénaires, d'autres textes appartenant à une vision moderne du monde et dont la lecture vaut la peine.

«Parmi mes propres travaux, je considère le tableau des paysans mangeurs de pommes de terre, que j'ai peint à Nuenen, comme étant en fin de compte ce que j'ai fait de mieux.» A Paris, deux bonnes années après l'achèvement de cette toile, Van Gogh affirmera encore à sa sœur que le tableau *Les mangeurs de pommes de terre* constituait son œuvre la plus réussie (lettre W1). Ce tableau resta en fin de compte le seul qu'il jugeait digne d'être présenté au public. Toute une série de lettres lui est consacrée, chaque étape du travail est fixée dans des documents et accompagnée de remarques qui réunissent sans équivoque dans une unité à nouveau syncrétiste le trait de pinceau et la joie de vivre, le choix des couleurs et la critique sociale, le monde de motifs et l'analyse du présent. Dans son enclave villageoise, Van Gogh comprend

Les mangeurs de pommes de terre

Nuenen, avril-mai 1885

Huile sur toile sur bois, 72 x 93 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

l'une des caractéristiques de base de l'art moderne. Il formule un manifeste et se voit inéluctablement soumis au dilemme de n'être accessible qu'aux initiés, les lecteurs de ses écrits. Il doit donc pour plus de compréhension continuer à fournir des textes.

Cinq *Mangeurs de pommes de terre* se sont rassemblés autour d'une grossière table de bois (repr. p. 47). La plus jeune femme a devant elle le plat contenant les pommes de terre encore fumantes, et sert les portions en lançant des regards interrogateurs. La vieille femme assise en face s'occupe de la boisson, le café de malt, qu'elle verse dans les bols alignés devant elle. Trois générations partagent le maigre repas, la famille paysanne dont la vie se déroule sous un seul toit, se regroupe tout naturellement pour prendre le dîner. Une lampe à pétrole éclaire la scène à grand-peine, indique la pauvreté de cette existence tout en conférant à la scène une impression de gratitude sereine. En enveloppant tous les personnages de son éclat tremblotant, la lumière rassemble en une unité les silhouettes usées par le travail. Sur leurs visages, on constate certes les traces du labeur quotidien, mais leurs yeux largement ouverts et les gestes tendres qu'ils ont les uns pour les autres, signalisent la confiance et la satisfaction qu'ils éprouvent pour une vie qui leur offre cette communion. On pourrait croire que le monde extérieur n'existe pas, qu'aucun son gênant ne peut pénétrer dans cette paix silencieuse.

Le premier essai de Van Gogh sur le thème des mangeurs de pommes de terre avait plus à offrir sur le plan de la composition (repr. p. 48). Quatre personnages seulement sont assis autour de la table, et l'impression qu'ils forment un cercle est

La chaumière

Nuenen, juin-juillet 1885

Huile sur toile, 60 x 85 cm

Francfort-sur-le-Main, Städtisches

Kunstinstitut und Städtische Galerie





d'autant plus plausible qu'ils sont groupés de façon asymétrique et se trouvent à des intervalles inégaux les uns des autres. La lampe ne s'efforce pas non plus de marquer deux moitiés du tableau dans lesquelles les personnes ont des activités analogues. L'ordre sans contrainte est souligné par une touche rapide et hachurée qui, tout en faisant de ce tableau une étude préparatoire, conserve aussi ce caractère dépourvu de prétention qui manquera tant à la toile ultérieure considérée comme achevée. La deuxième approche du thème a déjà des difficultés à rester spontanée (repr. p. 49). Le personnage vu de dos est maintenant assis à la place qu'il occupera ensuite définitivement, mais sa raideur quasi géométrique jouera un rôle encore moindre en raison de l'assemblage non réglementé des quatre autres personnes. On a encore l'impression d'une photo instantanée, d'un regard discret jeté par hasard. La version finale, signée et élaborée à Amsterdam avec tout le soin artistique possible a éliminé tous les moments de reportage naturel pour les remplacer par l'engagement exagéré d'un tableau historique.

Peu de temps après avoir achevé les *Mangeurs de pommes de terre*, Van Gogh envoya un manifeste écrit en complément, la lettre 418, dans lequel il passe en revue les pensées qui l'ont guidé pendant la réalisation de cette toile. C'est « avec volonté, sentiment, passion et amour » qu'il faut réaliser des tableaux, et non en se coupant les cheveux en quatre comme le font « ces connaisseurs, qui se prennent aujourd'hui encore plus au sérieux que jamais en utilisant si souvent ce mot si peu important de

Paysanne bêchant devant sa chaumière
Nuenen, juin 1885
Huile sur toile sur carton, 31,3 x 42 cm
Chicago (IL), The Art Institute of Chicago,
Bequest of Dr. John J. Ireland



Deux paysannes arrachant des pommes de terre

Nuenen, août 1885

Huile sur toile sur bois, 31,5 x 42,5 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

technique». L'art rejoint le monde auquel il se consacre dans une sensibilité pour une vie simple, naturelle et ouverte à l'existence des défavorisés. La technique de l'ère des machines et la «technique» des ouvrages de règles académiques tentent toutes deux de détruire ce mode de vie. La foi dans le progrès et l'hostilité à l'égard de la technique s'allient dans ces théories de manière tout à fait paradoxale. C'est d'une façon radicale, aux racines mêmes de la cohabitation, que la critique s'élève. Le nouveau départ devait apparaître dans les couches les plus profondes, et c'est pourquoi on a d'abord dû les dégager des proliférations du statu quo.

«Au lieu de dire: une personne en train de bêcher doit avoir du caractère», peut-on lire dans la même lettre 418, «je préfère user d'une circonlocution et dire: ce paysan doit être un paysan, cette personne bêchant doit bêcher, et cela contient quelque chose qui est essentiellement moderne.» Leur corvée quotidienne a marqué ces visages, courbé ces dos. De façon tout à fait logique, un tableau moderne doit donner une validité à ces traces, représenter le présent de façon caractéristique. C'est laid, c'est grossier, c'est authentique – c'est moderne. D'une main ferme, Van Gogh a placé tous ces éléments dans la toile des *Mangeurs de pommes de terre*. Le paysan en tant que support d'un monde meilleur, sa laideur en tant que témoin de la vérité dans laquelle il vit, la revendication de vérité qui ne demande pas seulement la solidarité mais la communion concrète: tout ceci réapparaît concentré ici.

Entente et suspicion

«La partie constituée par Vincent Willem van Gogh s'est retirée pendant le déroulement de l'inventaire sans fournir aucun motif.» C'est ainsi que l'on décrit en langage administratif le brusque départ de Van Gogh pendant l'exécution des dernières volontés du pasteur Theodorus. Durant ce mois de mai 1885, l'artiste, manifestement dégoûté par la bureaucratie occasionnée par la mort de son père et profondément marqué par le fossé apparu entre lui et sa mère ainsi que ses frères et sœurs, s'éloigne du presbytère. Il se loue alors un atelier chez le sacristain de la

paroisse catholique de Nuenen, une fois de plus chez un administrateur de la foi, comme s'il avait besoin de se confronter quotidiennement au désir, devenu institution, de salut de l'âme.

La pomme de terre est peut-être le motif traité le plus en détail pendant l'année 1885. Van Gogh en représente la consommation dans un tableau monumental, il lui consacre, en la replaçant constamment dans un nouveau cadre de corbeilles et de caisses, toute une série de natures mortes, mais il suit aussi dans une série de tableaux le processus de croissance à partir du moment où elle est plantée jusqu'à celui de sa récolte, dans les *Paysans bêchant*. La toile *Paysan et paysanne plantant des pommes de terre* (repr. p. 53) est réalisée en avril, en même temps que les *Mangeurs de pommes de terre*. Ce tableau qui, vu son format et sa touche rapide, ne peut se concevoir qu'en tant qu'étude préparatoire, met de nouveau en scène les motifs traités au début de son séjour à La Haye. « Je préfère encore les paysans bêchant », avait-il autrefois écrit dans sa lettre 286, « et je trouvais que c'était mieux hors du Paradis, à savoir là où le sévère « tu gagneras ton pain à la sueur de ton front » vient plus facilement à l'esprit. » Les paysans qui se nourrissent péniblement des fruits de la terre lui livraient déjà en ce temps-là une métaphore décrivant ses propres efforts,

Paysan et paysanne plantant des pommes de terre
Nuenen, avril 1885
Huile sur toile, 33 x 41 cm
Zurich, Kunsthaus Zürich



mais lui donnaient aussi l'espoir de parvenir un jour à survivre chichement grâce à son travail artistique.

La toile *Deux paysannes arrachant des pommes de terre* (repr. p. 52) représente les fruits du labeur pendant la récolte et fournit le complément à ce tableau peint en avril. Au début et à la fin, il y a la même torture, et c'est justement cette vue laconique qui fait de ces deux toiles des chefs-d'œuvre du genre paysan; le dos s'arrondit de la même manière, les durillons aux mains restent et le sol demeure dur et pierreux – éternel retour de la devise «à la sueur de ton front». Ici, Van Gogh a gagné une qualité supplémentaire dans son principe de la série. Le motif qui semble être toujours le même, et ne permettant de reconnaître aucun progrès dans la confrontation artistique, n'est pas une preuve d'incapacité; dans cette série, on n'assiste à aucun changement, parce que la réalité sur laquelle elle se base demeure, elle aussi, immuable.

Van Gogh aborde les chaumières de paysans des environs avec cette même tendance à voir une vie dans toute chose. A l'opposé des chaumières de Drenthe, il présente maintenant ce qu'on pourrait appeler des individus, des personnalités d'habitations, aussi simples et assurées que leurs habitants. Entourées d'arbres et recouvertes de paille, elles forment une unité organique avec le paysage, elles constituent des points de repère, tout comme les champs labourés des paysans. Semblables à leurs propriétaires, elles s'offrent dans leur naturel rustique, comme si leur physionomie était un

Nature morte aux trois nids d'oiseaux
Nuenen, septembre-octobre 1885
Huile sur toile, 33 x 42 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





Nature morte aux cinq nids d'oiseaux
 Nuenen, septembre–octobre 1885
 Huile sur toile, 39,5 x 46 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent van Gogh

portrait en plein air, la contrepartie estivale des portraits d'atelier en hiver. Ici, les chaumières sont les protagonistes, et c'est ce qui explique pourquoi les hommes, qui vaquent à leurs occupations aux alentours, ne jouent plus qu'un rôle secondaire. La femme, la chèvre, les poules, qui entourent *La chaumière* (repr. p. 50), n'ont aucune valeur propre: elles possèdent le même rang et ne font que fixer le motif dominant de la chaumière dans son milieu paysan. Elles fournissent en quelque sorte l'histoire et le contexte personnel de cette architecture aussi modeste que caractéristique.

«La chaumière au toit de mousse me rappelait les nids de roitelets.» Après cette association exprimée dans la lettre 411, le passage à la série suivante au début de l'automne de cette année-là et consacrée aux natures mortes des nids d'oiseaux n'est pas difficile (repr. p. 54 et 55). Ces compositions fragiles sont bien des natures mortes dans tout le sens du terme: Van Gogh ne les a pas recueillies sur place, son respect pour les êtres vivants lui aurait interdit de détruire ces lieux de couvaison. Il a commencé une «collection» à partir de laquelle il assemble constamment de nouveaux exemplaires. Van Gogh conçoit, tout à fait contrairement à son habitude, les arrangements artistiques de la même manière que ceux des fruits et des pommes de terre qu'il peint à la même époque, par exemple dans *Nature morte au panier de pommes* (repr. p. 56) ou *Nature morte au panier de pommes de terre* (repr. p. 58). Il empile et entasse les motifs devant un fond monochrome sombre, ne laisse que de rares reflets de lumière éclairer l'ensemble et cherche une méthode pour concilier l'amoncellement et l'aération, la quantité et la pièce unique, le caractère superficiel et la proximité du détail.

Après la mort de son père, Van Gogh doit reconnaître à quel point l'autorité protectrice du pasteur était grande. A peine Vincent a-t-il quitté le presbytère qu'il se voit confronté à des hostilités qui ne tardent pas à lui empoisonner la vie à Nuenen. L'année précédente, une femme du village était tombée amoureuse de lui et avait essayé de se suicider. Partagée entre son amour pour lui et les protestations furieuses

de sa famille, elle n'avait pas vu d'autre solution. Lors d'une promenade avec Vincent, elle tomba évanouie sous l'action du poison qu'elle venait d'avalier. On parvint certes à la sauver, mais l'artiste fut rendu responsable de la honte qui s'était abattue sur l'idylle villageoise. De même, on associa son nom à un autre scandale. Une jeune paysanne, l'un de ses modèles, était tombée enceinte. On n'hésita pas à rejeter la faute sur l'artiste, vu que sa réputation était déjà ruinée. Le prêtre catholique en profita pour interdire à ses ouailles toute collaboration avec le peintre.

Après ces incidents avec la population, Van Gogh doit se résoudre à partir. Il se rend compte par ailleurs que la ville lui manque de plus en plus, même si jusqu'ici le bonheur d'une vie simple lui avait suffi. Van Gogh ne connaissait le commerce de l'art que par ouï-dire, les lettres de Theo provenant de Paris et les visites d'amis ne lui donnaient que des détails abstraits. Il n'avait jamais vu de sa vie un tableau impressionniste. C'est pour cette raison que ses propres travaux étaient parfois trop théoriques, puisqu'il devait puiser tous les thèmes possibles dans le fond bien modeste de Nuenen, y trouver toute la signification qu'il s'était promis de formuler. Beaucoup de ses tableaux qui exercent dans leurs éléments un attrait optique ne sont pas à la hauteur de la force symbolique de ses commentaires et celle-ci ressort bien plus dans sa correspondance que dans une contemplation directe des toiles. Van Gogh doit désormais se soumettre au monde des artistes.

Les débuts d'une théorie artistique

Les idées principales de sa théorie artistique ne sont en aucun cas provinciales. Le nouvel arrivant se montre tout à fait à la page en s'intéressant à deux des questions les plus importantes qui préoccupent les artistes à cette époque : la première, comment le motif se comporte-t-il dans le tableau par rapport à celui qui se trouve dans la nature, et, par conséquent, quand peut-on dire qu'une peinture est «achevée»? La seconde, quel est le rôle de la couleur? Dans sa sensibilité envers les problèmes



Nature morte au panier de pommes
Nuenen, septembre 1885
Huile sur toile, 45 x 60 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



d'achèvement et de couleur, Van Gogh se rapproche beaucoup plus par ses propos que par sa peinture des théories soutenues à cette époque. C'est à cause d'elle, et il le sait pertinemment, qu'il doit quitter son enclave campagnarde. Les livres et les revues parviennent aussi à Nuenen, mais non pas les tableaux sur lesquels il aurait pu s'orienter.

« Ce qui m'a particulièrement touché en revoyant les tableaux des vieux Flamands, c'est le fait qu'ils ont pour la plupart été peints rapidement. Et encore une chose, s'il te plaît. Quand le tableau produisait un bon effet, on le laissait tel quel. J'ai surtout admiré les mains peintes par Rembrandt et Hals, des mains pleines de vie, mais qui n'étaient pas terminées dans le sens où on l'entend aujourd'hui et que l'on veut absolument imposer. » En effet, comme Van Gogh le suppose dans sa lettre 427, un Frans Hals n'aurait trouvé aucune grâce aux yeux d'un jury du Salon. Pourtant, les peintres baroques étaient parvenus de façon unique à insuffler la vie à leurs personnages. Van Gogh s'est orienté sur ces peintres depuis le début, puis a abandonné les Vieux maîtres loin derrière lui dans la vitalité explosive de ses tableaux. Sa touche a toujours été impulsive et fouguese, crue et large, si semblable à une esquisse que la question de savoir à quel point ses tableaux étaient « achevés » se posait d'elle-même. Van Gogh se justifie lui-même à ce sujet ; sa réponse ouvrira la voie à toute la tendance moderne.

Nature morte au panier de pommes

Nuenen, septembre 1885

Huile sur toile, 33 x 43,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

Chez Van Gogh, on peut facilement constater ce qu'il considérait comme achevé : il a signé toutes les peintures qu'il classait au-delà du genre commun des études ; elles ne sont pas nombreuses, dans les œuvres hollandaises de ses débuts, à peine plus de cinq pour cent. Il a par exemple apposé son « Vincent » sur la *Tête d'une paysanne à coiffe blanche* (repr. p. 59, à droite). En quoi cependant cette toile se différencie-t-elle de cette autre *Tête d'une paysanne à coiffe blanche* (repr. p. 59, à gauche), à laquelle il n'avait reconnu qu'un statut d'étude ? Toutes deux sont recouvertes de traces pâteuses indiquant une application violente de la peinture, toutes deux expriment cette fougue qui leur a permis d'être réalisées en très peu de temps ; toutes deux permettent aussi de sentir le regard plein de tendresse de l'artiste ; toutes deux enfin baignent dans la même ambiance, ont été entreprises dans le même but, dans le cadre du même travail. Il est malaisé de déterminer le critère qui a guidé Van Gogh dans ses décisions. Pourtant, il l'a nommé lui-même : il s'intitule « l'âme ». Seul le travail qui recherche l'« âme » avec succès peut être considéré comme « achevé ». De façon radicale, Van Gogh a laissé à sa vie intérieure la décision de juger l'art, ce qui lui a permis de soustraire son œuvre à une discussion publique, ouvrant ainsi la voie à une conception purement subjective de l'Art moderne.

Un tableau possédant une « âme » est, selon les témoignages de Van Gogh, supérieur à la création. A partir de manifestations indépendantes il a réalisé en quelque sorte des abstractions, il a pris un point de vue plus élevé pour saisir les impressions durables. Plus le peintre s'éloigne ici de la nature, plus il s'y accroche en même temps ; elle est la seule à pouvoir corriger ce que l'introspection de l'artiste a mis à jour. Le dialogue entre la Nature et l'œuvre, que le peintre écoute en quelque sorte, remplace celui qui a lieu entre l'artiste et le critique.

Ceci est aussi valable pour le deuxième point central de la théorie artistique de Van Gogh, la discussion sur la couleur. « L'étude d'après la nature, le combat avec la réalité », écrit-il dans sa lettre 429, « je ne veux pas les rayer par des discussions, pendant des années je les ai abordés presque vainement et avec des résultats lamentables. Je ne voudrais pas avoir été privé de ces expériences ... On commence par s'épuiser à suivre la nature sans récolter de fruits, et tout va de travers, et on finit par



Nature morte au panier de pommes de terre

Nuenen, septembre 1885

Huile sur toile, 44,5 x 60 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh



créer calmement avec sa palette quelque chose qui correspond à la nature, c'est ce qui s'ensuit.» Dans ces phrases, il fonde les bases d'une couleur autonome, qui mesure son effet à l'impression produite par le tableau et non plus à celle qu'engendre la nature. Il s'écoulera encore un certain temps avant que Van Gogh ne soit en mesure de peindre ce qu'il pense.

La conquête majeure de sa palette, et répétée de façon dogmatique plus tard, est celle des couleurs complémentaires. Il les avait adoptées à la suite de Delacroix, pendant la deuxième année passée à Nuenen. Ces couleurs, à effet plus intense si elles sont appliquées en contraste, sont le bleu et l'orange, le rouge et le vert, le jaune et le violet. Van Gogh y ajoute le blanc et le noir. Il a retrouvé ce principe dans l'alternance des saisons qui lui avait toujours beaucoup tenu à cœur : « Le printemps est le tendre blé nouveau et les fleurs de pommier roses. L'automne est le contraste du feuillage jaune face à des tons violets. L'hiver est la neige avec des silhouettes noires. Si maintenant l'été est le contraste de tons bleus avec un élément d'orange dans le jaune de bronze du blé, on pourrait ainsi peindre un tableau dans chacun des contrastes des couleurs complémentaires » (lettre 372).

Malgré une théorie des couleurs sophistiquée, Van Gogh est demeuré réaliste. Ses réflexions sur la couleur l'ont certes amené à considérer la nature de manière abstraite, mais le regard attentif qu'il jette sur le motif corrige encore le libre élan de la palette. Van Gogh prend conscience de contrastes intenses complémentaires, mais il veut les retrouver dans le feuillage jaune devant le ciel violet, dans la fleur rouge au milieu du champ vert. Sa théorie a créé le pont conduisant au rivage de la couleur autonome, n'engageant plus qu'à l'effet pictural. Sa peinture en revanche conserve l'autorité des Vieux maîtres et la grandeur solitaire de Millet. Il lui faudra encore un an avant que ses tableaux ne parviennent à se libérer de cette influence.

A gauche :

Tête d'une paysanne à coiffe blanche

Nuenen, mars-avril 1885

Huile sur toile, 44 x 36 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

A droite :

Tête d'une paysanne à coiffe blanche

Nuenen, mars 1885

Huile sur toile, 43 x 33,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh



L'Expérience de la grande ville

Anvers et Paris, 1885–1888

D'Anvers à Paris

« Il est certain que mon atelier me manquera à Anvers. Mais je dois choisir entre un atelier sans travail ici et du travail sans atelier là-bas. J'ai choisi cette dernière solution. J'éprouve une envie et une joie si fortes que j'ai l'impression de revenir d'exil. » Dans sa dernière lettre de Nuenen (lettre 435), Van Gogh annonce un nouveau départ. Après ces années d'exil, il éprouve, semble-t-il, le besoin de se retrouver chez lui, de vivre en ville. Sa conception de la vérité artistique qui l'a obligé à partager le mode de vie rustique de ses motifs préférés, à l'instar de Millet ou de Breton, s'efface devant la conviction qu'il doit correspondre à l'idée de génie artistique dictée par la société.

Pour Van Gogh le séjour à Anvers ne représente qu'une étape intermédiaire qui va l'aider à se jeter dans l'aventure parisienne. Mais il faut tout d'abord que Theo l'invite et, dans ses lettres, Vincent s'efforce de convaincre son frère en lui montrant les progrès qu'il a faits pour devenir plus civilisé. Il lui annonce aussi ses intentions : premièrement, il veut tout simplement se perdre dans la grande ville, se plonger dans la foule, se laisser emporter par son agitation et oublier ainsi sa petite guerre quotidienne avec les villageois ; deuxièmement, il a besoin des leçons de l'Académie des Beaux-Arts pour parfaire sa technique et aborder les nouveaux motifs ; troisièmement, il estime qu'il doit améliorer son apparence extérieure, qu'il avait négligée des années durant.

Van Gogh reste trois mois à Anvers et pendant tout ce temps il sent l'esprit de Peter Paul Rubens planer sur lui. En tant qu'admirateur de Delacroix, il était inévitable que Van Gogh découvre un jour le peintre baroque, et c'est avec la fougue qui lui est propre qu'il prend pour modèle son raffinement et ses allusions discrètes, tout comme il avait adopté auparavant le naturalisme de Millet.

Cette sensibilité picturale que Van Gogh admire tant chez Rubens atteint, pour le moment, son plus haut degré dans la toile *Fille du peuple* (repr. p. 62). Bien que la touche reste énergique, le portrait se présente dans des coloris exquis : des formations de traits, choisies avec soin et pleines de variations, recouvrent la surface avec un amour nuancé du détail pour lequel la virtuosité de la technique se révèle plus importante que le motif. Cette femme ne veut pas paraître campagnarde, ni fournir des réminiscences pittoresques comme les paysannes à la coiffé de Nuenen. Van Gogh a renoncé à tous les éléments qui auraient ancré le motif dans un monde vivant concret.

« La couleur est au tableau ce que l'enthousiasme est à la vie ; aussi n'est-ce point une mince affaire que de chercher à les conserver tous les deux », écrit-il dans sa lettre

Crâne à la cigarette

Anvers, hiver 1885/86

Huile sur toile, 32 x 24,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh



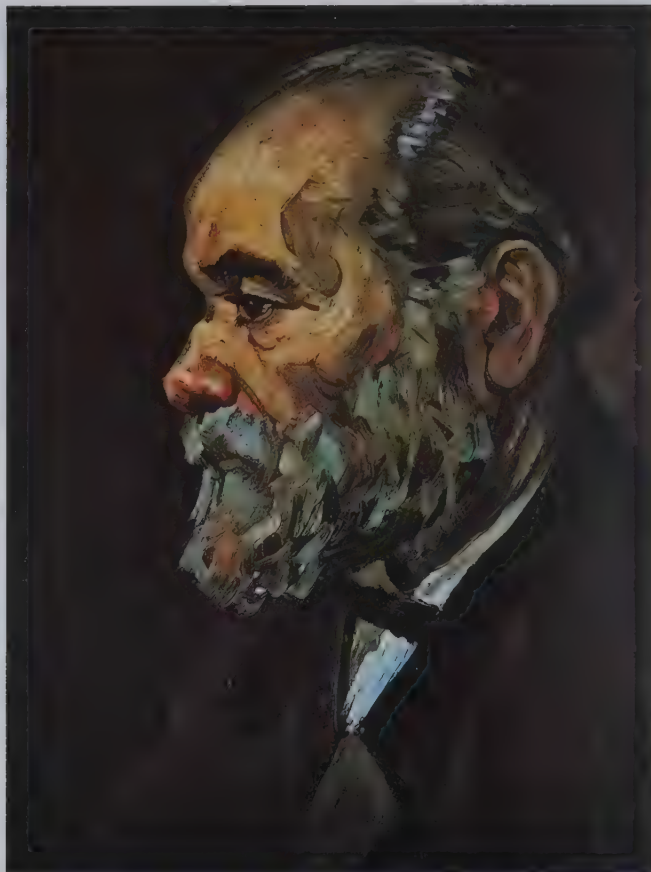
A gauche:

Fille du peuple

Anvers, décembre 1885

Huile sur toile, 35 x 24 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



A droite:

Portrait d'un vieillard barbu

Anvers, décembre 1885

Huile sur toile, 44,5 x 33,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

443 qui explique son nouvel intérêt pour la couleur. Les tons qui se heurtent avec violence, les sillons multicolores et les masses dégoulinant du tube remplissent avec plus de force la tâche dévolue jadis aux motifs: réconcilier le regard subjectif du peintre sur le monde avec le phénomène objectif dans lequel seulement la vie est possible. Jusqu'ici Van Gogh avait présenté une existence meilleure, parce que non pervertie et en harmonie avec la nature. Maintenant, il se soustrait en quelque sorte à ses manifestations multiples et n'interprète plus que le résultat synthétique sur la toile. Dans ses tableaux, le monde devient plus artificiel, parce que filtré plus consciemment par la perception et la psyché de l'artiste.

Le sarcastique *Crâne à la cigarette* (repr. p. 60) est, à maints égards, le tableau-clef de l'époque passée à Anvers. Van Gogh, qui se voit refuser l'accès aux cours supérieurs de l'Académie des Beaux-Arts, se moque tout simplement des usages pratiqués dans les classes de dessin, où le squelette était indispensable pour étudier l'anatomie. La stérilité de cet enseignement allait justement à l'encontre de ce que Van Gogh voulait fixer dans un tableau. Le crâne qu'il peint a une cigarette coincée entre ses dents protubérantes et, même s'il reste une carcasse morte, un soupçon de vie passe sur sa face grotesque.

Ce tableau semble moins comique si l'on songe aux efforts que déployait Van Gogh pour rendre son aspect physique plus attirant. A cette époque, l'artiste venait de faire réparer son dentier défectueux. Il est maintenant citadin et veut se montrer digne d'un autoportrait – il doit pour cela raviver son visage aux traits tombants et marqués. Vu sous cette perspective, le crâne est le premier autoportrait de Van Gogh,

un commentaire cynique, impitoyable, sur son aspect négligé et repoussant qui, s'il a été son image de marque à Nuenen, le symbole de sa communion avec les paysans, devient problématique en ville.

De février 1886 à 1888, Vincent prend des cours particuliers d'art «moderne», que l'on ne saurait suivre ailleurs qu'à Paris, la capitale artistique du XIXe siècle. La rapidité prodigieuse avec laquelle il s'est adapté à la vie de la grande ville et a dépassé l'objectif qu'il s'est fixé, c'est-à-dire atteindre le niveau artistique contemporain, nous en dit long sur ses facultés cognitives, mais aussi sur ses qualités humaines. C'est en ces termes que Theo résume pour sa sœur la mélancolie qui l'envahit après le départ de Vincent: «Lorsqu'il est arrivé il y a deux ans, je n'aurais jamais pensé qu'un lien si étroit puisse jamais naître entre nous. Maintenant, je ressens d'autant plus le vide dans mon appartement que me voilà de nouveau seul. Ce n'est pas simple de remplacer un homme tel que Vincent. Il possède des connaissances immenses et une conception claire du monde. Je suis convaincu que s'il lui reste encore quelques années à vivre, il réussira à se faire un nom. Grâce à lui, j'ai fait la connaissance de toute une série de peintres qui l'estiment beaucoup. Il fait partie de ces pionniers



Autoportrait au chapeau de feutre
Paris, hiver 1886/87
Huile sur carton, 41 x 32 cm
Amsterdam, Stedelijk Museum
(prêt du Rijksmuseum)



Montmartre: la carrière, les moulins
 Paris, automne 1886
 Huile sur toile, 32 x 41 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent van Gogh

qui défendent les nouvelles idées, ou plutôt, il s'efforce de faire revivre des idées qui ont été faussées par la routine quotidienne et ont perdu de leur éclat. De plus, il a bon cœur et s'efforce constamment de faire quelque chose pour les autres. Ce qui est d'autant plus triste pour tous ceux qui ne veulent pas le connaître ou ne peuvent pas le comprendre.»

Pendant des années, Theo s'était senti responsable de son frère, naturellement solidaire face à cet être continuellement démuní. Ce n'est qu'au cours de leur vie commune, quand ils s'engageront dans la même tâche, que la personnalité de Vincent s'ouvrira à lui. Ce soutien quasi paternel fait place à une intimité générée par une approbation implicite du projet de vie aussi intègre que menacé de son frère. Les humeurs de celui-ci deviennent le symbole fascinant du génie artistique.

Soutenu par l'estime de Theo, la personne qui lui tient le plus à cœur, Van Gogh réalise dès lors des tableaux plus joyeux, plus ouverts à la vie qu'il n'avait auparavant. Le rôle de l'homme compliqué, ce rôle dévolu à l'artiste par la société, lui va parfaitement. Il trouve un soutien supplémentaire auprès de ceux qui veulent changer le monde, des gens aussi bizarres que lui, aussi enthousiastes et aussi inconnus. Il pénètre dans les cercles artistiques, s'échauffe en discussions et fait connaître ses opinions, même si personne ne veut les entendre. Tous estiment faire partie d'une



élite, une élite incomprise, car le succès attendu se fait attendre. A Paris, Van Gogh s'aperçoit que la marginalité est un garant de la grandeur artistique. Au début, il ne veut que perpétuer la période passée à Anvers. En 1886 – la date exacte est controversée – il s'inscrit à l'école privée de peinture de Fernand-Anne Piestre, nommé Cormon, un peintre historique qui veut, dans sa précision des détails archéologiques, éviter la discussion portant sur l'actualité du tableau en donnant à ce dernier un caractère scientifique.

Toutefois, la rencontre de certains autres élèves ne tarde pas à se révéler plus importante. Ces élèves ont, en général, dix ans de moins que lui, moins d'expérience de la vie, mais en revanche à peu près le même niveau de formation. Louis Anquetin, Emile Bernard et Henri de Toulouse-Lautrec, entre autres, vont aider Van Gogh à entrer dans le monde artistique dont les théories le fascinent immédiatement. Van Gogh ne reste pas longtemps chez Cormon, qui lui a donné l'occasion de s'initier en profondeur aux secrets de la peinture académique. De nouveau, il se tourne vers la théorie. Son approche de l'art moderne ne doit pas être qualifiée d'autodidacte, puisque le peintre est mêlé de très près aux événements artistiques, mais de conceptionnelle. C'est pour cette raison qu'il est capable de produire en un temps record ce que d'autres ne réalisent qu'après de longues années d'orientation. Van Gogh

Montmartre: la carrière, les moulins

Paris, automne 1886

Huile sur toile, 56 x 62,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

veut peindre ce qu'il sait, ce qu'il a appris en discutant avec d'autres peintres et en visitant des expositions. Il dispose pour cela d'une volonté absolue et d'un coup d'œil infaillible. Ses travaux sont tous des créations spontanées, des compositions réalisées avec fougue, à peine terminées, et portant souvent aussi les traces de ses violents efforts.

La contribution de Vincent semble être favorable à la carrière de Theo. Il expose les tableaux de ces jeunes artistes, dont son frère fréquente les cercles et sa réputation s'affermir. Vincent est chargé de nouer les contacts. Le succès qu'il rencontre dans ce domaine n'est pas uniquement dû à son apparence rustique qui éveille la curiosité. La sympathie que ses collègues lui témoignent et l'amitié qui le liera à Bernard et à Paul Signac durant toutes ces années passées à Paris ont sans nul doute des racines plus profondes. Van Gogh adopte de façon pratiquement intuitive un mode de vie qui représente un défi aux artistes croyant appartenir à l'Avant-garde. En partageant leurs expériences de manière apparemment naïve, Van Gogh vivait avec naturel ce qu'ils semblaient vivre avec contrainte et exagération : le contraire de l'artificiel et du quotidien, de la vocation et de l'existence marginale, de la conviction et du jeu, de l'art et de la vie.

Le Moulin de la Galette
Paris, automne 1886
Huile sur toile, 38,5 x 46 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





Le Moulin de la Galette
 Paris, mars 1887
 Huile sur toile, 46 x 38 cm
 Pittsburgh (PA), The Carnegie Museum
 of Art



La terrasse au Jardin du Luxembourg
 Paris, juin-juillet 1886
 Huile sur toile, 27,5 x 46 cm
 Williamstown (MA), Sterling and Francine
 Clark Art Institute



A gauche:

Autoportrait à la pipe

Paris, printemps 1886

Huile sur toile, 46 x 38 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



A droite:

Autoportrait

Paris, automne 1886

Huile sur toile, 39,5 x 29,5 cm

La Haye, Haags Gemeentemuseum

Le monde vu par la fenêtre: l'année 1886

Durant son séjour à Paris, Van Gogh peindra près de 230 tableaux, ce sera la période la plus féconde de sa vie d'artiste. Ces œuvres sont plus hétérogènes que celles des autres époques, elles sont le résultat de deux ans de travail, d'expériences sans cesse renouvelées. A Paris, Van Gogh abandonne l'attachement au terroir qui avait marqué ses années d'apprentissage. Son énergie est prodigieuse, son rythme effréné, mais ses œuvres, bien qu'on y trouve quelques idées géniales, demanderaient plus de persévérance dans le travail. La théorie que Van Gogh a formulée dans ses dernières lettres de Nuenen est donc encore loin d'avoir pénétré dans son univers pictural. Il lui faut toute l'année 1886 pour achever l'œuvre de ses débuts. Van Gogh traîne toujours avec lui ce lourd fardeau d'une existence d'artiste embrassée avec beaucoup d'efforts, et ne peut s'en débarrasser immédiatement dans un nouveau milieu. Il reste fidèle aux caractéristiques de ses œuvres hollandaises que l'on peut qualifier de «réalistes».

Dans *La terrasse au Jardin du Luxembourg* (repr. p. 67) Van Gogh s'est mêlé à l'animation insouciant des promeneurs. La lumière du soleil se répand claire et amicale sur la scène paisible, les gens se promènent à l'ombre de l'allée ou contemplent les pelouses, assis sur les bancs du parc. Le peintre au chevalet se fond tout naturellement dans cet espace qui offre assez de place et de calme pour lui permettre ce plaisir dominical. Il s'est volontairement laissé aller à cette gentille titillation optique: s'il ressent du plaisir à se trouver dans la foule colorée, c'est uniquement parce qu'il ne participe pas à son agitation. Van Gogh regarde au loin et transforme immédiatement ce qu'il perçoit en un univers pictural de la joie de vivre empreint

Page 69:

Autoportrait au chapeau de paille

Paris, été 1887

Huile sur carton, 40,5 x 32,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh





Les coquelicots

Paris, été 1886

Huile sur toile, 56 x 46,5 cm

Hartford (CT), Wadsworth Atheneum

du réalisme descriptif de l'impressionnisme. La confiance dans le coup d'œil, d'une part, et la conviction que le monde perçu peut être transposé de façon insoupçonnée et à peine transformée sur la toile, d'autre part, font d'une peinture telle que celle du Jardin du Luxembourg un tableau dominant dans l'œuvre «réaliste» de Van Gogh. La symbolique propre à l'artiste, et souvent quelque peu forcée, n'a certes pas disparu, mais elle imprègne pratiquement la scène avec laquelle elle forme désormais une unité organique.

Il trouve également des traits symboliques aux trois moulins qui bordent la butte Montmartre. Ces corps étrangers rustiques de la banlieue parisienne avaient sombré au niveau d'attractions pour les citadins qui fuyaient la ville les jours de fête, mais Van Gogh les aimait certainement parce qu'ils lui rappelaient sa patrie. Le Moulin de la Galette, par exemple, ce but d'excursion que Pierre-Auguste Renoir a rendu immortel. L'approche de Van Gogh est tout à fait différente : il ne se penche pas, familièrement, par-dessus l'épaule des buveurs de café et des danseurs radieux, mais se contente de représenter sobrement la topographie et l'architecture. *Montmartre : la carrière, les moulins* (repr. p.64 et 65) embrasse sous forme de panorama un



moment d'isolement quasi campagnard, présente la fière position des moulins qui dominant la butte et ne fait que détourner son regard des zones de bordure de la métropole qui envahissent de plus en plus la colline. Van Gogh et son frère avaient emménagé dans un appartement tout proche de l'endroit qu'il s'efforce ici de présenter le plus largement possible.

A peine visibles, deux silhouettes furtives s'entretiennent dans ce paysage déserté par les hommes, des figurants chargés de signification qui peuplent l'univers pictural de Van Gogh, des ombres anonymes qui prêtent un soupçon de mystère à une scène familière. Van Gogh laisse ses paysages comme ils les a créés face au motif. En qualité de peintre de plein air, il accorde une confiance aveugle à l'effet élémentaire de l'atmosphère, de la lumière et de l'air et les fait couler dans le courant des couleurs qui couvrent la toile. Souvent, il ne se contente pas du résultat fascinant de ce qui est né ainsi, sa tendance à chercher un contenu à la forme se fait jour, une propension à juger immédiatement comme superficiel ce qui est agréable à l'œil. C'est ainsi que deux personnages noirs peuplent la carrière ou qu'une sombre silhouette de femme erre devant l'entrée du *Moulin de la Galette* (repr. p. 66) – ingrédients iconographi-

Fleurs des champs

Paris, été 1886

Huile sur toile, 40,2 x 61 cm

Ottawa, National Gallery of Canada

Page 72:

Œillets et autres fleurs

Paris, été 1886

Huile sur toile, 61 x 38 cm

Washington, David Lloyd Kreeger Collection

Page 73:

Marguerites et anémones

Paris, été 1887

Huile sur toile, 61 x 38 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller







Les souliers avec lacets
Paris, deuxième semestre 1886
Huile sur toile, 37,5 x 45 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

ques que Van Gogh ne juge en général nécessaires qu'une fois qu'il est dans son atelier.

La fantaisie de Van Gogh ne s'élance pas en toute liberté, elle est soumise à des règles sévères qui sont fixées en fonction des critères d'identification immédiate. Elles concernent surtout le trait de pinceau et la couleur. Van Gogh ne parviendra qu'après 1886 à se défaire de cette retenue qui lie ses moyens picturaux les plus importants aux objets à décrire.

C'est dans son utilisation des couleurs qu'il réalisera son plus grand progrès. A Nuenen, il écrivait à ce sujet « créer tranquillement à partir d'une palette et la nature y correspond » (lettre 429). Cela ne se fera pas en 1886. Les couleurs de ses tableaux sont loin de respecter l'autonomie des couleurs dont il est question. Van Gogh, bien au contraire, reste strictement fidèle à la couleur locale et ainsi à l'aspect de ses motifs. Les premiers autoportraits qu'il réalise (repr. p. 6 et 68) se grisent complètement de tons de brun dignes des Vieux maîtres, aucun accent de couleur pure ne les anime. Le portrait de soi est, semble-t-il, si fascinant, qu'il ne permet aucune expérience, aucune intervention de la palette devenue multicolore.

Une paire de souliers

Paris, début 1887

Huile sur toile, 34 x 41,5 cm

Baltimore (MD), The Baltimore
Museum of Art, The Cone Collection



Trois paires de souliers

Paris, décembre 1886

Huile sur toile, 49 x 72 cm

Cambridge (MA), Fogg Art Museum,
Harvard University





Vue de Paris depuis la chambre de Vincent, rue Lepic
 Paris, printemps 1887
 Huile sur toile, 46 x 38 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent van Gogh

Toute l'attention de Van Gogh se porte sur la couleur. Dans une série exagérément longue, qui devient un véritable pensum comme les têtes de paysans à l'époque, il se consacre aux natures mortes florales. Il parvient à réaliser plus de quarante compositions de fleurs, qui, si elles ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre, annoncent avec d'autant plus de volonté sa décision de maîtriser définitivement la couleur. Ces natures mortes seront pour Van Gogh une sorte de station transitoire à la fin de laquelle il sera parfaitement familiarisé avec la puissance des couleurs. Il pourra ensuite librement « créer à partir de sa palette ».

On peut dire en toute certitude que ces natures mortes sont jusqu'à présent les œuvres qui vont le plus loin. Peut-être Van Gogh aurait-il commencé à improviser librement avec sa palette et n'aurait-il ajouté des reflets que pour renforcer l'effet chromatique dans le tableau, si une autorité ne l'avait pas conforté dans son attachement au motif: Adolphe Monticelli, auteur de peintures florales explosant sous un débordement pâteux. « J'ai fait l'essai de rendre des couleurs intenses », écrit Van Gogh à son ami Lievens en parlant de sa série de fleurs (lettre 459a). Il touche ainsi au cœur du problème. Son œuvre de l'année 1886 veut « rendre » ce qu'il perçoit. Le peintre cherche encore le correctif de la réalité dont il a besoin.

Autoportrait
Paris, printemps 1887
Huile sur carton, 42 x 33,7 cm
Chicago (IL), The Art Institute of Chicago



La course aux «ismes»

Trois paires de souliers (repr. p. 75) : sur un chiffon jaunâtre, les chaussures se pressent les unes contre les autres, usées et déformées, insigne d'un artiste qui a parcouru un bien long chemin. Van Gogh concentre son attention sur les traces de cet usage prolongé. Le cuir fatigué, les semelles usées, le dessus retourné et la languette tournée vers l'extérieur s'imposent en leur grossière qualité d'objet utilisé. Ces chaussures contemplées d'un regard désenchanté sont transformées en une nature morte dont la fidélité par rapport à l'objet est quasi fanatique. *Une paire de souliers* (repr. p. 75 en haut) : ceux-ci ne sont pas non plus des bottines à la mode, mais ils ont pris un ton orangé agréable qui se détache du fond indéfinissable d'un bleu complémentaire. Un pointillé blanc fait allusion à la semelle, mais il a été tracé «pour l'art» seul, tout comme les lignes embrouillées, apparemment sans fin, des lacets. Vincent a signé cette toile et, fait rarissime, l'a également datée. Il indique formellement qu'il y a travaillé en 1887 contrairement à cette peinture (repr. p. 74) commencée l'été 1886. L'attention est désormais portée sur l'attitude de l'artiste mettant de la couleur et tirant des traits. La ressemblance avec le motif, l'amour du détail que l'on



Vue de Paris depuis Montmartre

Paris, fin de l'été 1886

Huile sur toile, 38,5 x 61,5 cm

Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum

observe dans les anciennes représentations, entre en lutte contre la valeur autonome d'une écriture devenue individuelle qui ne craint ni le jeu de lignes ornemental ni le coloris criard. Ces deux natures mortes avec souliers marquent la césure de l'année 1887 : Van Gogh remet en question sa tendance incontrôlable à utiliser la couleur locale et sa touche purement descriptive. Il cesse d'analyser les objets selon la méthode « réaliste ».

L'*Autoportrait au chapeau de paille* (repr. p. 69) de l'été 1887 se démarque de la même manière de ses prédécesseurs. Van Gogh a accordé son attention principale à l'analogie de couleurs, une marée de tons de jaune déferle dans une gaieté estivale sur la chemise, le visage, le chapeau et même le fond. Des lignes tracées avec parcimonie en violet ajoutent un léger contraste. Seul le pointillé rouge de la barbe perpétue la tradition de la couleur locale, mais il apparaît trop brusquement et sporadiquement pour vraiment décrire les poils. Le faciès bien connu de l'artiste devient un champ d'expériences servant à tester les effets picturaux. Naturellement, les traits grossiers du visage demeurent inchangés, et on identifie sans peine la mine à la fois timide et maussade de Van Gogh. Ce portrait n'est plus le résultat du regard dans le miroir, il retient, avec sa propre technique de peinture, une apparence qui existe pour le tableau.

Finalement, les *Jardins potagers à Montmartre : la butte Montmartre* (repr. p. 81) : des traits multicolores recouvrent toute la toile. Ils ne s'arrêtent pas au niveau des barrières et des cabanes disparates mais les fondent justement en un ensemble de couleurs tourbillonnantes. Ces petits spectacles qui se déroulent sur la toile barrent en quelque sorte l'accès au paysage qui n'est plus qu'un vague agrément. Comme des copeaux d'acier qu'un aimant a mis en mouvement, les lignes s'agitent en travers

du tableau: c'est pourquoi on a nommé ce désordre crépitant un «champ magnétique». Le pinceau semble télécommandé, il vole au-dessus du fond et appose partout sa signature vibrante.

C'est en 1887 que Van Gogh découvre définitivement ce caractère autonome du tableau que Cézanne avait qualifié d'«harmonie parallèle à la nature». La révélation n'est pas explosive, mais presque involontaire, à la suite des impressionnistes. Selon eux, la vérité devait passer par l'œil sans détour par la pensée, et laisser une pure impression sur un tableau qui s'abandonnait à la sensation optique. La rapidité du trait est la caractéristique de cette manière de peindre. Chercher péniblement les couleurs des choses sur la palette, reporter avec peine leurs formes sur la toile, n'aurait fait qu'entraver la rapidité de la création. C'est ainsi qu'apparut quasi spontanément la facture qui caractérise les impressionnistes. Pourtant, ironie de la bonne volonté, cette méthode se retourna pour aboutir à son contraire. Bien davantage qu'une copie fidèle de la réalité, son rapide jeu de lignes et de couleurs élevait un voile entre le monde et le tableau. Les pointillés, les traits et les points multicolores mettaient en évidence le caractère bidimensionnel de la toile, qui développait des

La pêche au printemps, pont de Clichy

Paris, printemps 1887

Huile sur toile, 49 x 58 cm

Chicago (IL), The Art Institute of Chicago





Arbres et sous-bois

Paris, été 1887

Huile sur toile, 46 x 36 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh

qualités matérielles insoupçonnées. Le tableau ne représente pas seulement la Nature, il se présente lui-même : tenir compte de ce fait tout à fait évident était devenu inéluctable. Et Van Gogh le reconnaîtra lui aussi en 1887.

Il peindra rarement un tableau véritablement impressionniste. *Arbres et sous-bois* (repr. p. 80) de l'été 1887 se situe cependant dans la lignée directe d'un Monet et de son pommier en fleurs (Paris, collection privée) par exemple. Comme le Français, dont la toile *Impression, soleil levant* (Paris, Musée Marmottan) de 1874 avait donné le nom au courant artistique, le Néerlandais s'efforce de réaliser une sorte d'empreinte de la Nature. L'espace vert infini, enrichi de la clarté jaune et blanche des points semés ici et là, ne représente pas le bois et les arbres. On ne reconnaît aucune essence. La manière dont tout cela bouillonne sur la toile est d'autant plus impressionnante, le tableau capte un tumulte d'éclosion, d'étirement et de croissance de forces indomptables et participe en tant qu'œuvre autonome à la toute-puissance de la création. L'artiste y assiste bouche bée et s'abandonne à l'élan créatif auquel la Nature l'oblige.

On n'avait pas tardé à contester ce plaisir à décrire le végétal, que Van Gogh partage ici, et à reprocher au groupe de négliger les critères d'immuabilité, de vali-



dité, d'objectivité. Les performances évidentes de l'impressionnisme devaient être intégrées à un nouveau style, le néo-impressionnisme, qui voulait harmoniser le dynamique et le statique, la transformation et la fidélité aux principes. En 1887, ces peintres néo-impressionnistes, appelés aussi pointillistes en raison de leur technique, étaient à la pointe du progrès dans le domaine de la peinture. Van Gogh prit donc conscience de la succession de deux tendances artistiques de façon simultanée. Les différences programmatiques des deux courants ne l'intéressaient certainement pas. Mais il avait dans son entourage un peintre qui sut lui faire apprécier le pointillisme. Paul Signac, le compagnon de route de Seurat, le chef du mouvement, était l'un des rares collègues auxquels Van Gogh était profondément attaché.

Le tableau *Autoportrait* (repr. p. 77) apparaît pendant le premier semestre 1887 : ici, le mouvement tourbillonnant ne peut plus être justifié par les règles de la physique, comme c'est le cas dans la représentation impressionniste du *Sous-bois*, mais par une conception physiologique. Selon les théories pointillistes, dictées entre autres par Charles Henry et Charles Blanc, l'œil est atteint de panique devant ces points de couleur pure très rapprochés les uns des autres, et il s'efforce de mélanger les divers tons de points afin de retrouver la régularité à laquelle il est habitué sur la

Jardins potagers à Montmartre: la butte Montmartre

Paris, juin-juillet 1887
Huile sur toile, 96 x 120 cm
Amsterdam, Stedelijk Museum





Autoportrait au chapeau de paille
Paris, été 1887
Huile sur toile sur bois, 35,5 x 27 cm
Detroit (MI), The Detroit Institute of Arts

Page 82 en haut:
Quatre fleurs de tournesol fanées
Paris, août–septembre 1887
Huile sur toile, 60 x 100 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Page 82 en bas:
Deux tournesols coupés
Paris, août–septembre 1887
Huile sur toile, 43,2 x 61 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art

surface de la toile. Il y réussit en effet, mais au prix d'une excitation constante. Les pointillés qui s'agitent et tourbillonnent sur la toile, doivent être apaisés par le choix de sujets dont le caractère statique est très prononcé, et être figés dans la dignité intemporelle de natures mortes ou de portraits. Les impressionnistes avaient exprimé le caractère ambigu du présent, leitmotiv de la compréhension moderne du monde, par une fenêtre et une surface, le contraire du tableau. Le pointillisme reprend cette idée et l'élargit en l'enrichissant de l'effet d'incertitude entre statique et dynamique. Dans son autoportrait, Van Gogh la formule de manière moins radicale. Les points multicolores en mouvement recouvrent les vêtements et le fond mais respectent l'incarnat vivant du visage.

Il saisit un autre aspect du programme pointilliste dans *Vue de Paris depuis la chambre de Vincent, rue Lepic* (repr. p. 76). Tout comme les points étaient les garants de la dynamique picturale, l'équilibre faussé entre la verticale et l'horizontale assure la statique picturale. Le panorama de Van Gogh s'y oriente. Alors qu'il avait, un an auparavant, dans sa *Vue de Paris depuis Montmartre* (repr. p. 78), représenté la mer de maisons dans son infinité ondulante, celle-ci semble maintenant endiguée par



Femme nue couchée
Paris, début 1887
Huile sur toile, 24 x 41 cm
De Steeg (Pays-Bas), collection privée

l'ordre marquant d'angles de maisons, d'arêtes de toits et par l'horizon. C'est à peine si le regard plonge dans le lointain, il doit d'abord se frayer un chemin à travers les lignes perpendiculaires. Dans le lointain, apparaît cependant la vie libre dans toute sa richesse. A cet endroit, Van Gogh a de nouveau abandonné la facture pointilliste.

Van Gogh se laissa entraîner dans des cercles recherchant tous la nouveauté et convaincus qu'ils étaient les seuls à l'avoir trouvée. L'unité dans l'art était devenue aussi impossible que la vision claire du monde, et chacun créa son propre langage, ses propres figurations et manifestes et vit ses idées élevées au rang de style reconnu. Une marée de «ismes» se déversa sur la métropole : impressionnisme, symbolisme, cloisonnisme, synthétisme, pointillisme, etc. Ils signalaient l'élan révolutionnaire de l'art moderne. Ils révélaient aussi à quel point le nouvel art menait une existence marginale.

Van Gogh lui-même ne s'était jamais complètement voué à une tendance particulière. Il faisait des essais et gardait ce qui lui semblait convenir à son répertoire artistique. Il était venu pour apprendre et savait que de nombreux peintres pouvaient lui enseigner quelque chose. Van Gogh transposa dans l'art moderne encore bien jeune ce qui caractérisa tout son siècle : un nouvel «isme», l'éclectisme.



Femme nue couchée
Paris, hiver 1887
Huile sur toile, 38 x 61 cm
Paris, collection privée

Page 85:
Agostina Segatori au Café du Tambourin
Paris, février-mars 1887
Huile sur toile, 55,5 x 46,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh





A gauche:

Japonaiserie: pruniers en fleurs

(d'après Hiroshige)

Paris, septembre-octobre 1887

Huile sur toile, 55 x 46 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

A droite:

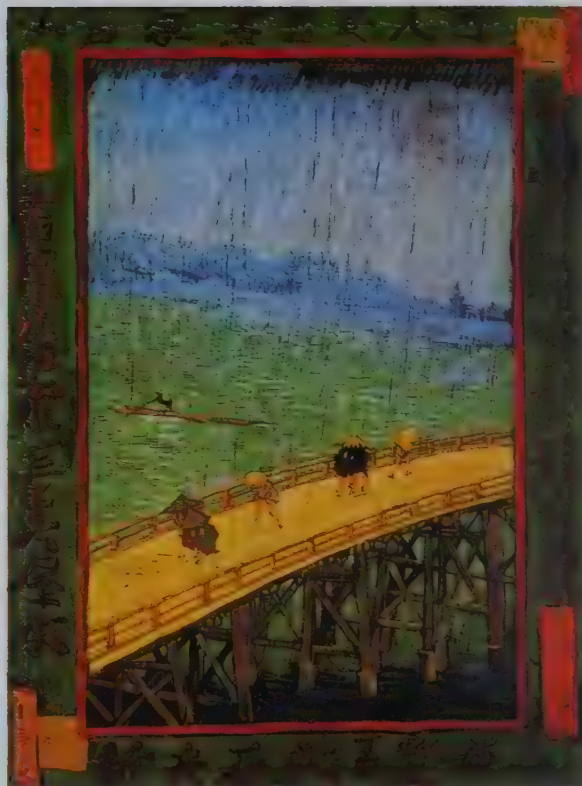
Japonaiserie: pont sous la pluie

(d'après Hiroshige)

Paris, septembre-octobre 1887

Huile sur toile, 73 x 54 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



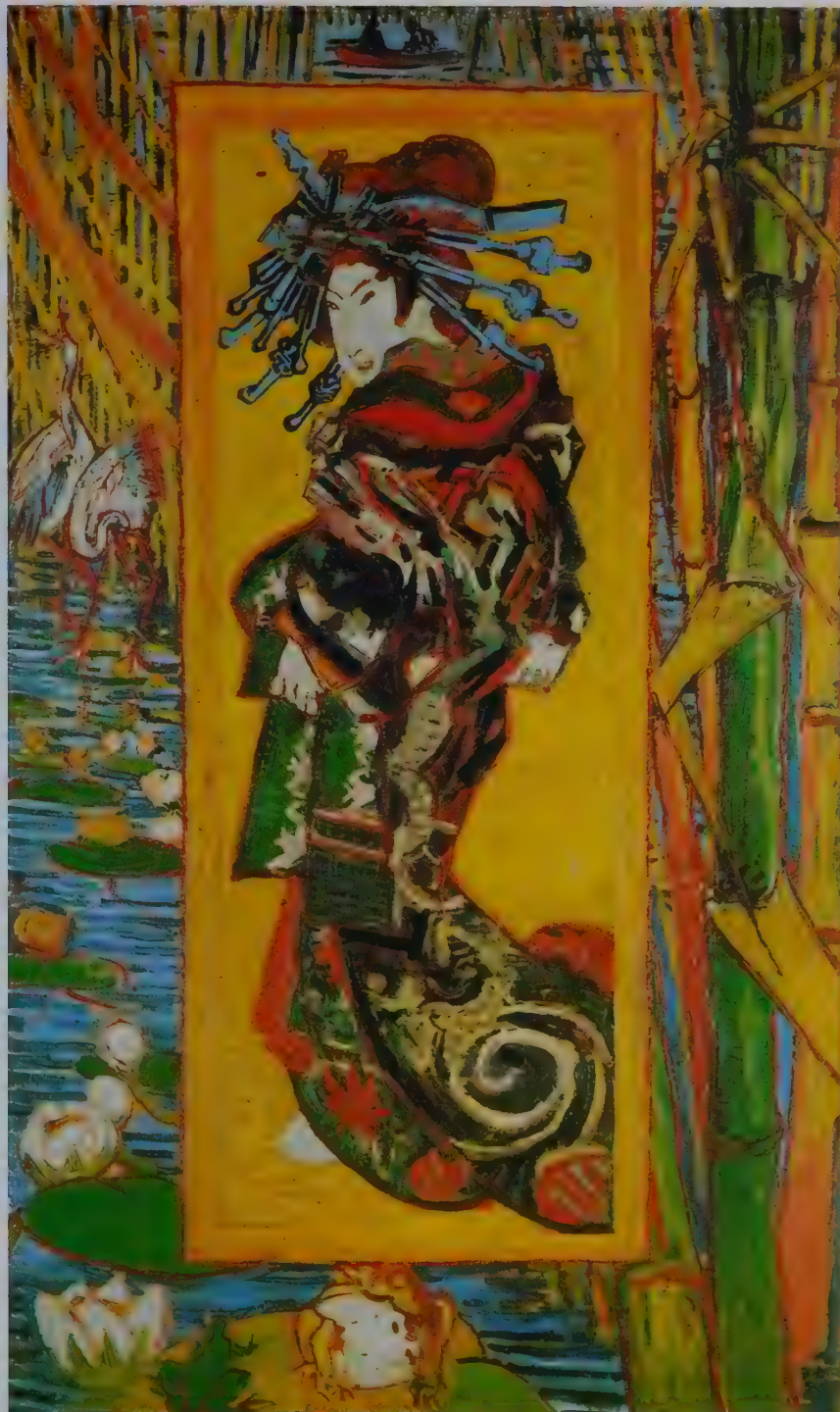
Contrairement aux peintres académiques qui avaient fouillé sans scrupules dans le répertoire traditionnel, il ne se contentait pas des résultats. Il secoua vigoureusement le creuset parisien et parvint finalement à en extraire les mets qui correspondaient à son goût.

Van Gogh s'est approprié de nouveaux objets. Il aborde pour la première fois les tournesols, symbole de son existence de peintre. Dans les contrastes complémentaires familiers, il oppose au bleu leur jaune flamboyant (repr. p. 82), hachure de plus les endroits sombres où se trouvent leurs graines, et pourtant, tous ces emprunts faits aux «ismes» ne laissent pas les relents fades d'une peinture imitatrice, car le regard de Van Gogh demeure concerné. Les pétales dressés en désordre, les tiges coupées, la représentation pleine de vie des fleurs en gros plan présentent assez de métaphores, des métaphores du danger par exemple, mais aussi de la solidarité avec l'être vivant menacé de mort par le dessèchement, pour surmonter de manière souveraine le caractère incident, lumineux et aéré de l'impressionnisme.

Le japonisme

Le Japon a été aussi important pour le développement de l'art moderne que l'Antiquité le fut pour la Renaissance, résume en 1891 Roger Marx, critique et disciple influent de l'Art nouveau. Treize ans auparavant, Ernest Chesneau avait déjà remarqué dans son article «Le Japon à Paris» la flambée qui se répandait dans les ateliers, les grands magasins et les instituts de beauté. Le Japon s'était introduit dans la culture du XIXe siècle.

Japonaiserie: Oiran
 (d'après Kesai Eisen)
 Paris, septembre-octobre 1887
 Huile sur toile, 105,5 x 60,5 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent van Gogh



Après une longue période d'isolation et de xénophobie pendant l'ère des Shoguns, le Japon avait en quelque sorte fait une apparition éclatante en 1867 à l'Exposition Universelle de Paris. On exploita habilement la réputation de mystère dont l'Occident avait paré le monde oriental si éloigné. C'est avec d'autant plus de bonne volonté que Paris apprit à contempler ces objets que l'on trouvait désormais partout. Une mode était née. La bonne société se vêtit de kimonos, installa des paravents



Le pont d'Asnières

Paris, été 1887

Huile sur toile, 53 x 73 cm

Houston (TX), Dominique de Menil
Collection

dans les salons et se consacra à la cérémonie du thé. Au fil des années, la vague se retira peu à peu et céda la place à une compréhension plus profonde.

Certains artistes se contentèrent de l'attrait de l'exotique et d'accessoires kitsch en plaçant bien en vue dans leurs tableaux une table basse ou une estampe. D'autres vidèrent leurs représentations de tous les éléments dénotant un genre particulier pour retrouver la pureté de l'intérieur japonais qui, selon eux, éliminait tout ce qui était superflu. Rares furent ceux qui parvinrent à forger un mode de vie s'inspirant du modèle nippon. Van Gogh était l'un d'eux, il avait naturellement connu auparavant les autres phases de réception. Il traversa les trois premiers stades à Paris ; la décision de partir pour le Midi souligne son désir de ressentir le Japon, tel qu'il le conçoit.

Durant son séjour à Anvers déjà, Van Gogh avait commencé à décorer sa chambre dans le style majestueux du Ukiyo-e. Ces « scènes de la vie quotidienne » avaient été déversées par milliers sur l'Occident et on pouvait les acheter bon marché dans les boutiques japonaises qui poussaient comme des champignons. Vincent passa pratiquement son premier hiver parisien dans le magasin de Siegfried Bing, à quelques pas de son appartement montmartrois. Ici, il pouvait fureter sans gêne, s'initier aux secrets de l'art oriental, et il rassembla, pour lui et son frère, une collection de plusieurs centaines d'estampes japonaises. Au printemps 1887, il les présenta dans une exposition qui eut lieu au Café du Tambourin, à Montmartre. Van Gogh était responsable de toute l'organisation.

Il a, semble-t-il, réalisé à cette occasion un portrait de la tenancière de l'établissement (repr. p. 85), Agostina Segatori, un ancien modèle de Camille Corot et de Jean Léon Gérôme, qui posait aussi souvent pour Vincent : en tout cas, les seuls nus qu'il a peints à l'huile représentent la Segatori (repr. p. 84). La propriétaire du « Tambourin » a pris place à une table qui évoque l'instrument de musique auquel le café doit son nom. Van Gogh s'est manifestement inspiré de *L'absinthe* d'Edgar Degas (Paris, Musée d'Orsay) pour son décor. Si le peintre s'oriente sur Degas, c'est moins pour fixer sur la toile la solitude sans échappatoire d'une femme qui s'accroche à son verre et sa cigarette que pour s'entraîner à jeter un regard impressionniste sur des atmo-



Aux confins de Paris

Paris, printemps 1887

Huile sur toile, 38 x 46 cm

Etats-Unis, collection privée

sphères nébuleuses et des ambiances enfumées. Van Gogh s'est fait tout modeste pour peindre « en passant » ce document. Se fondant dans un fond verdâtre et trouble, quelques estampes japonaises décorent en effet les panneaux du revêtement mural, certainement des objets exposés appartenant aux frères Van Gogh. Ces estampes n'ont pas le caractère significatif d'un attribut comme on le voit chez Manet dans son portrait de Zola (Paris, Musée d'Orsay). Celles de Van Gogh sont collées au mur et ont l'air aussi perdu que la femme blottie sur sa chaise, plongée dans ses pensées, rêveuse, perdue en elle-même. Comme son chapeau bizarre, insaisissable, les estampes sont des accessoires de l'exotique.

Il montrera sa ferme volonté de les maîtriser six mois plus tard en reprenant un moyen d'apprentissage de ses débuts, à savoir la copie. Il choisit trois motifs du Ukiyo-e, pour les intégrer dans son répertoire pictural : deux œuvres d'Hiroshige faisant partie de sa collection – le *Pont sous la pluie* (repr. p. 86) et les *Pruniers en fleurs* (repr. p. 86) ainsi qu'un travail de Kesaï Eisen, *Oiran* (repr. p. 87) qui décorait la couverture du numéro spécial sur le Japon de « Paris illustré », journal édité par la maison de Theo. On appelle japonaiseries ces copies directement réalisées à partir d'estampes. Autant que l'on sache, Van Gogh est le premier à avoir procédé de cette manière. Il entre alors dans la deuxième phase de confrontation avec la culture nipponne.

Pour la première fois, Van Gogh va peindre des champs de couleur monumentaux qui, non mélangés – non interrompus et non troublés par des valeurs de clair-obscur – baignent dans une luminosité saisissante. Il avait aussi toujours tenu en haute estime son quatrième jeu de couleurs complémentaires peu conforme aux canons artistiques, à savoir le noir et le blanc. Et cette « non-couleur » que les impressionnistes avaient strictement bannie de leur palette est justement le propre des estampes : Van Gogh voit confirmé dans l'Ukiyo-e son amour pour le noir, pour la sensualité et le contenu symbolique de celui-ci. Insuffisamment initié aux grands mystères de la perspective centrale, Van Gogh se servait d'un cadre construit par ses soins, un

Page 90:

Portrait du Père Tanguy

Paris, hiver 1887/88

Huile sur toile, 65 x 51 cm

Collection Stavros S. Niarchos

Page 91:

Portrait du Père Tanguy

Paris, automne 1887

Huile sur toile, 92 x 75 cm

Paris, Musée Rodin





instrument optique tout à fait grossier, maladroit, au travers duquel il fixait ses motifs. Les angles d'observation qui en résultent ressemblent un peu à ceux que l'on observe sur les estampes japonaises. Et surtout la diagonale, sur laquelle le quadrillage de lignes de Van Gogh attire fortement l'attention. Les ponts sur la Seine de Van Gogh (cf. repr. p. 88) évoquent une version impressionniste du *Pont sous la pluie* d'Hiroshige ; il s'agit plus d'une concordance fortuite que d'une réalisation voulue. Toujours est-il que les Ukiyo-e ont pu confirmer sa propre méthode de distribution spatiale. Leur caractère de plan ornemental, compensant l'attrance vers l'arrière, fit le reste : la volonté de demeurer, selon l'humeur, fidèle à la toile plane ou de se perdre dans la profondeur du tableau était ainsi exprimée – qui voudrait demander s'il s'agissait d'incapacité ou d'un artifice conscient ? Les estampes en tout cas avaient servi de modèles.

Les portraits du *Père Tanguy* (repr. p. 90 et 91) : le marchand de couleurs de Vincent, Julien Tanguy, mérite bien cette épithète affectueuse. Il avait vécu les journées glorieuses de la Commune de Paris, était allé en prison en tant que communard et compensait l'ancien rêve d'un monde meilleur en soutenant avec bonté les peintres miséreux, leur faisant continuellement crédit et leur offrant de menus cadeaux. Dans l'arrière-boutique de son modeste magasin, il avait installé une sorte de galerie dans laquelle on pouvait voir et acheter leurs œuvres. Il considérait les « améliorateurs » artistiques de l'univers de l'art moderne comme des frères spirituels, méconnus et méprisés comme lui-même. Chez Tanguy, on put voir pour la première fois réunis des travaux de Seurat, Cézanne, Gauguin et Van Gogh, les quatre pionniers du XXe siècle qui en ce temps-là n'intéressaient personne. Vincent admirait l'intégrité souveraine du vieil homme ; rien d'étonnant donc à ce qu'il l'ait choisi pour le représenter dans ce nouveau langage pictural pour lequel il avait revendiqué les mêmes critères – souveraineté et pureté.

Il créa deux portraits de Tanguy très semblables dans leur composition. En fonction de la logique et de la chronologie, le premier (repr. p. 91) est un soupçon plus conventionnel. Se souvenant des débuts de son japonisme, Van Gogh a tapissé le fond d'estampes. Elles se présentent dans une clarté tangible, la plupart ont été identifiées comme faisant partie de la collection des deux frères. Toutefois, de façon plus saisissante que ces détails, c'est la silhouette du personnage lui-même qui marque le tableau, un monument d'homme, dont la présence est digne d'une icône. Aucune allusion à l'espace ne distraie sa contemplation. Les motifs bien japonais, donc d'un autre monde, de l'Ukiyo-e se réfèrent uniquement à lui, célèbrent pour lui les corps des comédiens et courtisans, et la montagne sacrée du Fujiyama prend pour lui la pose. Ce portrait n'est plus une approche hésitante, Van Gogh ne tente rien de moins qu'une synthèse de l'art oriental et occidental fort éloignée des obsessions syncrétistes de ses débuts. Toutefois, il doit encore beaucoup puiser dans la réserve des motifs pour assurer sa synthèse. Il ne les imite pas, mais essaie de les saisir de façon thématique.

C'est avec son *Italienne* (repr. p. 93) que Van Gogh va le plus loin. Peut-être Agostina Segatori lui a-t-elle ici aussi servi de modèle comme pour le portrait au Café du Tambourin (repr. p. 85). Ce n'est pas seulement la texture froissée parfaitement reproduite, évoquant le crêpe, du « papier japonais » qui fait deviner dans ce tableau la première manifestation de ce style qui ne mûrira qu'à Arles. Il faut observer au moins deux autres phénomènes : d'une part la bidimensionnalité audacieuse de la toile, dont le bord supérieur et le bord droit sont ornés de franges. D'autre part, le caractère purement décoratif d'un jeu de couleurs représentant moins la jupe de la femme qu'il ne vise au contraste de couleurs complémentaire entre le rouge et le vert et les tons de jaune.

L'Italienne (La Segatori?)
Paris, décembre 1887
Huile sur toile, 81 x 60 cm
Paris, Musée d'Orsay





Souvenir de Mauves
Vincent

Peinture et utopie

Arles, février 1888 – mai 1889

Arles – au cœur du Japon

« Si l'on veut la vérité, il faut voir la vie telle qu'elle est », écrit Van Gogh en 1887 à sa sœur (lettre W 1). « Par exemple les Goncourt dans *La Fille Elisa*, Zola dans *La Joie de vivre* » et tant d'autres chefs-d'œuvre décrivent la vie telle que nous la ressentons nous-mêmes, satisfaisant ainsi notre désir de vérité. La Bible nous suffit-elle ? Je crois que Jésus lui-même dirait de nouveau à ceux qui sont tristes : Il n'est pas là, il est ressuscité. Pourquoi cherchez-vous un vivant parmi les morts ? C'est précisément parce que je trouve beau ce qui est vieux, que j'ai d'autant plus de raison de trouver beau ce qui est nouveau. D'autant plus que nous pouvons à notre époque agir nous-mêmes. » Dans ces phrases, Van Gogh reprend les arguments qui l'avaient amené à peindre sa *Nature morte à la Bible ouverte* (repr. p. 41). Zola et les Goncourt lui fournissent le principe directeur d'une vie moderne. Qu'ils soient écrivains ne joue aucun rôle. Van Gogh ne fait pas de différence entre l'art et la vie. Il a seulement remplacé ses modèles, les livres édifiants du christianisme, par les impitoyables analyses des temps présents caractéristiques des Modernes.

La Bible est bannie de toutes les natures mortes de livres qu'il réalise à Paris en 1887. Van Gogh a désormais recours pour ses tableaux aux ouvrages qui lui offrent une orientation. Dans la *Nature morte : trois livres* (repr. p. 97) : on trouve « La Fille Elisa » avec « Au bonheur des dames » de Zola et les « Braves gens » de Jean Richepin. Des problèmes d'analogie des couleurs ont certainement dirigé Van Gogh quand il a peint ce tableau. Mais toute son attention est fixée sur ces trois petits volumes, sur lesquels il se concentre tellement qu'il perd de vue l'unité du tableau. Il lui faut donc en quelque sorte arrondir le centre du tableau et se contenter d'un format ovale. Ces romans bon marché, sales et écornés, gardant la trace de leurs nombreux lecteurs, sont mis en scène d'une façon d'autant plus saisissante. Van Gogh a reproduit laborieusement leurs titres, des lignes dont l'intention est moins de refléter l'écriture réelle des couvertures que de communiquer des noms et de révéler au spectateur ses goûts littéraires.

Ces volumes représentent Van Gogh lui-même – comme les chaises ou les souliers. Ce sont des symboles qui se veulent issus de la symbolique traditionnelle des religions. Mais les symboles de Van Gogh ont perdu leur sens communément admis. Pour les déchiffrer, il faut connaître la biographie de l'artiste ainsi que la signification qu'il leur attribue. Si l'on ne se donne pas ce mal, les livres demeurent des compositions sobres, tout aussi agréables qu'interchangeables. Un trait caractéristique essentiel des Modernes, la symbolique individuelle, s'impose avec Van Gogh. L'éducation chrétienne et la ferveur romantique, les projets socialistes et certainement

Pêcher en fleurs

(Souvenir de Mauve)

Arles, mars 1888

Huile sur toile, 73 x 59,5 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





Nature morte: trois livres

Paris, mars-avril 1887

Huile sur bois (ovale), 31 x 48,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

aussi une formation artistique insuffisante s'enchaînent. L'art et la vie forment une unité. Van Gogh était loin d'ériger cette unité en programme. Il s'était pour ainsi dire trouvé involontairement dans cette situation. Mais l'art, dont l'aspect sera différent après l'artiste, possédait en lui une figure de proue qui avait suivi cette voie de manière exemplaire, logiquement et imperturbablement, jusqu'à une mort qui lui offrit un dernier contentement.

L'unité de l'art et de la vie, telle que la pratique Van Gogh, se base sur un sens profond de l'insolite. Son art, et, une fois de plus, il faut en rendre responsable sa formation insuffisante, lui était au fond étranger. A l'occasion du plus petit problème technique, il se voyait renvoyé à sa propre personne et en questionnait le sens, ce qui lui posait d'évidentes difficultés. La véhémence avec laquelle il faisait valoir sa notion d'image n'est que la variante agressive d'une profonde incertitude artistique. Sa propre existence lui était également étrangère, il se considérait comme un aventurier qui n'a rien à perdre. Si la vie s'effondrait, elle entraînait l'art à sa suite. Si l'art n'était pas à la hauteur, la vie était finie, elle aussi.

« Dans cette région, il n'y a que du blanc. Les perpétuels reflets lumineux absorbent toutes les couleurs locales et donnent aux ombres une apparence grise. Les tableaux que Van Gogh a peints à Arles sont merveilleux de fougue et d'intensité. Mais ils ne rendent aucunement la lumière du Sud. Les humains s'attendent à voir du rouge, du bleu, du vert et du jaune dans le Midi. Le Nord, par contre, est coloré (couleurs locales), tandis que le Sud est lumineux. » Signac a écrit ces lignes dans son journal en 1894. Pourtant, Van Gogh est parvenu à dominer la couleur – non pas parce qu'il habitait la Provence, mais bien qu'il y habitât. La région qui l'avait accueilli en février 1888 était moins un trésor riche en motifs qu'une utopie, un lieu réclamant un nouveau principe.

L'existence de Van Gogh dépendait des motifs et de l'ambiance d'un endroit précis; il avait besoin de vivre en symbiose avec un environnement qu'il essayait de saisir dans son travail. Il n'avait donc pas peint dans des tons plus sombres dans le Nord parce que la luminosité y était moindre. Entouré de tisserands et de paysans misérables, l'espace lui avait semblé trop étroit pour une quelconque gaieté multicolore. La couleur et l'émotion s'impliquaient l'une l'autre. Il en était de même dans le Midi. Dans la mesure toutefois où Van Gogh s'était approprié la couleur auto-

Allée près d'Arles

Arles, mai 1888

Huile sur toile, 61 x 50 cm

Kiel, Fondation Pommern



Verger en fleurs

Arles, mars-avril 1888

Huile sur toile, 72,4 x 53,5 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art

nome, son monde affectif devenait en quelque sorte plus fictif, moins dépendant des tracas de la réalité concrète. Van Gogh cherchait le Japon dans le Sud. Et il l'y trouva, parce qu'il faisait davantage abstraction de ses conditions de vie et désirait la venue de son paradis extrême-oriental avec la même violence qu'il mettait dans ses couleurs. Les mois qui se sont écoulés jusqu'à son effondrement psychique vivent de la projection dans son environnement du monde meilleur promis par le Japon. L'unité de l'art et de la vie a été complète pendant neuf mois de bonheur intense.

La question de savoir pourquoi Van Gogh avait précisément choisi Arles devient en revanche secondaire. Il voulait, cela est établi, s'installer en Provence. Monticelli était mort à Marseille, Zola et Cézanne avaient passé leur enfance à Aix-en-Provence, la Provence, c'était purement et simplement le Midi, c'était son côté arriéré, archaïque dans lequel il était plus facile de critiquer la civilisation. Au départ en effet, Van Gogh ne voulait faire qu'un arrêt provisoire à Arles.

Plus tard, il sombrera dans la mélancolie en songeant à la joie enfantine qui l'avait envahi: « Je me souviens encore très bien comme le voyage de Paris à Arles m'a excité



Rameau fleuri d'amandier dans un verre

Arles, début mars 1888

Huile sur toile, 24 x 19 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

cet hiver, combien j'étais impatient de savoir si c'était déjà le Japon» (lettre B22). On dirait qu'il s'est tout simplement arrêté là où il a cessé de guetter, où il a pu s'emparer de sa terre promise. Et cette projection le tient encore sous son charme dans l'avenir immédiat. Van Gogh se saisit du Japon avec toute l'exubérance de son être. La vision globale du motif distinct et du projet vital en une vaste synthèse remplace l'analyse avec laquelle il avait cherché à rencontrer la culture extrême-orientale alors qu'il se trouvait encore à Paris.

De tout temps, Van Gogh avait tenu compte de la rapidité de son activité créatrice. Sa peinture du «premier coup», de la projection d'un seul coup, ne devient solennelle que maintenant seulement: «Le Japonais dessine vite, très vite, comme l'éclair, car ses nerfs sont plus fins, ses sensations plus sobres» (lettre 500). Van Gogh sait que son individualité est désormais préservée dans la tradition centenaire d'une civilisation très développée. L'étonnante suite de chefs-d'œuvre que Van Gogh s'arrache en 1888 peut s'expliquer ainsi: ce n'est pas la rapidité avec laquelle il se met à l'œuvre qui est nouvelle, mais, au contraire, la stupéfiante assurance qui surmonte



Verger en fleurs, entouré de cyprès

Arles, avril 1888

Huile sur toile, 65 x 81 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

tous les scrupules, tous les doutes sur le sens de son entreprise. Dans ses travaux, Van Gogh se rallie souverainement aux acquisitions des derniers mois de son époque parisienne, les pousse et les calme en même temps, pour en faire un monument impressionnant. La conviction qu'il suit ainsi l'art tant estimé, de même que le mode de vie exemplaire de l'Extrême-Orient, est souveraine. Comme s'il connaissait le péril qu'il encourt durant ces neuf mois harmonieux, il cherche à peindre ce qui est à peindre.



Verger en fleurs, entouré de cyprès

Arles, avril 1888

Huile sur toile, 32,5 x 40 cm

New York, collection privée



Les vergers en fleurs

Il n'existe aucun art qui ne soit pas d'usage courant. Conformément à ce credo, les tableaux décoraient l'environnement au Japon et le décorent jusqu'à ce jour. Les iris fleurissent sur les paravents des pièces, même s'ils étalent aussi leur magnificence dehors, dans la nature ; des paysages de neige sont accrochés aux murs quand l'hiver fait son apparition dans tout le pays et les branches fleuries d'un Hiroshige ne parent la maison que lorsque les arbres commencent à bourgeonner. Le reste du temps, ils restent cachés : « Les dessins et les curiosités sont conservés dans des tiroirs », certifie Van Gogh (lettre 509).

Il savait que son faible pour le changement des saisons était ainsi encouragé du point de vue le plus élevé, du point de vue japonais. Il était plongé depuis toujours dans les bains alternés que la nature mettait à sa disposition ; il produisait en quelque sorte à sa suite. En fonction de cela, les vues de vergers en fleurs, réalisées peu de temps après l'arrivée à Arles, dégagent une gaieté printanière. Mais elles sont plus que le simple résultat d'une humeur saisonnière. Comme s'il s'était accordé avec la région, Van Gogh trouve là des motifs qui ne pourraient pas être plus japonais. Il n'avait en effet pas besoin d'« estampes japonaises », comme cela était encore le cas

Verger en fleurs

Arles, avril 1888

Huile sur toile, 72,5 x 92 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Pruniers en fleurs
 Arles, avril 1888
 Huile sur toile, 55 x 65 cm
 Edimbourg, National Gallery of Scotland

à Paris, où il empruntait à Hiroshige les arbustes en fleurs (repr. p. 86). Avec les vergers, il avait son utopie sous les yeux. Pendant un moment enchanteur, la Provence célèbre une fête japonaise des fleurs.

Et pourtant, le Midi l'accueille avec de la neige. Pendant les premiers jours, le Japon est donc encore une question d'arrangement. Fidèle à sa vision, il cueille un rejet et le laisse bourgeonner dans un verre d'eau. Il peut ainsi peindre un rameau d'amandier (repr. p. 99), un pressentiment, une promesse. Le rameau fleuri est coupé, séparé de la nature qui donne la vie ; il ne se grisera pas longtemps de sa fragile beauté. Malgré toute la joie immédiate, l'instantané de Van Gogh montre également le pressentiment du danger qui y est lié.

Il doit saisir cette magnificence fleurie avec rage et énergie parce que, de par sa nature, le vent ne tardera pas à la lui reprendre ; il doit aussi saisir l'occasion sans hésiter s'il veut s'emparer de sa propre vision qui, malgré la puissance de son imagination, a un besoin urgent d'être confirmée dans la réalité. La rapidité qui lui est propre et qui redouble encore à Arles, libère presque instinctivement un nouvel univers d'images. Dans la série des vergers, elle se fraye un chemin et engendre une version tout à fait personnelle, toujours variée d'impressionnisme avec toutes les caractéristiques d'un style : le regard de Van Gogh cherche à pénétrer à travers le

Abricotiers en fleurs

Arles, mars 1888

Huile sur toile, 64,5 x 80,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Pêchers en fleurs près d'Arles

Arles, avril 1888

Huile sur toile, 65 x 81 cm

New York, collection privée



voile atmosphérique de la lumière et de la couleur pour rester fixé aux endroits qui lui garantissent la confirmation de soi et la sécurité.

Van Gogh trouvera rarement un motif servant aussi naturellement que l'arbre en fleurs, l'excitation spontanée de l'œil, et donc le concept. Monumental et fragile, présent comme une icône et intangible comme l'éclair, durable et éphémère – dans tout le paradoxe de la vigueur et de la légèreté simultanées, il est d'une finesse cristalline et d'une matérialité terrestre. Van Gogh réussit cette mise en scène de

l'incompatible surtout grâce à la couleur. Sur ce point, malgré l'évidente influence du Japon, le meilleur qualificatif que l'on puisse trouver pour sa série de vergers est celui d'impressionniste, cette nouvelle formulation émouvante d'une peinture de la lumière et de l'espace, entre-temps un peu vieillie.

Dans un cas, Van Gogh abandonne son procédé: il existe deux versions de la vue du jardin bordé d'un ruisseau au premier plan et de cyprès à l'arrière-plan; l'une d'elles a apparemment servi d'étude préliminaire à l'autre. La première variante, moins perfectionnée et d'un format plus petit, s'occupe tout d'abord des motifs (repr. p. 100): elle constate les conditions topographiques et marque sur les bords les coupures de deux cabanes côtoyées; elle reconnaît l'utilisation du cadre perspectif dont la structure a pris pour prétexte la finition verticale sur la gauche, les diagonales parallèles du ruisseau et du chemin ainsi que la rangée à peu près horizontale des cimes d'arbres se perdant dans la profondeur du tableau. Elle semble peu élaborée, car les épaisses taches blanches qui collent aux arbres se heurtent fort brusquement au délicat graphisme des environs.

La version ultérieure (repr. p. 100) met fin à cette incertitude et recouvre la surface du tableau d'un coup de pinceau plus régulier: les lignes soutenues des contours ont disparu, de même que les amas compacts de couleur non mélangée. La tendance au tracé ne se maintient que dans l'échelle, qui indique à peine la profondeur, dans ces accessoires iconographiques, qui chargent inutilement beaucoup de ses travaux.

A gauche:

Pêcher en fleurs

Arles, avril-mai 1888

Huile sur toile, 80,5 x 59,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

A droite:

Poirier en fleurs

Arles, avril 1888

Huile sur toile, 73 x 46 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh





L'objet demeure décemment caché, il indique cependant que cette version est la plus élaborée.

Une clarté débordante, une abondance de lumière font entrer les deux tableaux dans la succession de l'impressionnisme. Van Gogh a toutefois radicalisé son interprétation dans la version ultérieure. Discrètement, et d'une façon quasi expérimentale, il a supprimé les ombres du tableau. L'absence d'ombre était un principe des estampes japonaises, la luminosité est toutefois authentiquement européenne. C'est de nouveau le motif de l'arbre en fleurs qui provoque directement cette synthèse. Les arbres fruitiers de Van Gogh se grisent de leur propre lumière. Là où les ombres sont posées avec parcimonie, les emplacements aux teintes plus sombres donnent également l'impression qu'ils proviennent de l'appareil d'éclairage lui-même comme si, pareils aux tiges d'une lampe, ils étaient projetés par l'armature du tronc et des branches, qui borde les ampoules des fleurs. Les deux gros plans du petit pêcher (repr. p. 94 et 104) le montrent parfaitement : des ombres s'étendent des deux côtés de l'arbre à sa base. A vrai dire, on pourrait s'imaginer un arbre voisin projetant sa silhouette sur le petit jardin. Mais Van Gogh a supprimé cet arbre ; il reste l'impression d'une cime lumineuse qui darde ses rayons vers le ciel et marque d'une ombre son contact avec le sol, la terre dont elle a besoin.

Les deux portraits du petit pêcher sont également remarquables sous un autre rapport. Van Gogh les a réalisés à différentes époques, l'heure et la date sont toutes deux différentes. Semblables à des soleils, ils illuminent les environs, d'un blanc diffus dans la première version (repr. p. 94), d'une lueur rougeoyante plus vaste dans la version ultérieure (repr. p. 104). La compacité du végétal semble générer l'intensité du rayonnement ; la légère structure d'une floraison précoce et le poids plus

A gauche :

Verger en fleurs

Arles, avril 1888

Huile sur toile, 72 x 58 cm

Suisse, collection privée

A droite :

Amandier en fleurs

Arles, avril 1888

Huile sur toile, 48,5 x 36 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh



concentré d'une floraison plus tardive se transmettent à la couleur qu'ils diffusent. Naturellement, les différences seraient d'abord explicables par la hauteur du soleil à un moment donné. Mais Van Gogh montre plutôt le contraire ; c'est l'indépendance, la force de la plante, dont l'individualité s'exprime justement dans son intensité lumineuse, qui lui importe.

Anton Mauve, son ancien mentor, mourut en mars 1888. Vincent réalisa en mémoire de lui le *Souvenir de Mauve* (repr. p. 94). A la même époque, il tenta d'expliquer à sa sœur ses relations avec le maître de l'Ecole de la Haye en défendant sa propre palette (lettre W 3) : « Tu comprends que la nature du Sud ne peut pas être rendue correctement avec la palette d'un Mauve – Mauve fait partie du Nord, il est et reste le maître du gris. Mais la palette actuelle est colorée de bout en bout, bleu ciel, orange, vermillon, jaune cru, lie de vin clair, violet. Mais quand on intensifie les couleurs, on parvient de nouveau au calme et à l'harmonie. » Vincent était convaincu que le Sud et la couleur étaient synonymes. Toutefois, l'intensité de sa palette ne se laisse pas uniquement expliquer par l'intermédiaire du topique du Japon. Les Japonais considèrent que le problème de la lumière est accessoire tandis que les représentants de l'impressionnisme lui subordonnent tout. Van Gogh associa leurs conceptions, faisant la distinction entre l'éclairage extérieur et la lumière immanente aux choses. Avec toute l'impétuosité de son être, c'est uniquement cette dernière qu'il met en scène. L'énorme soleil, qui se lèvera également bientôt dans son œuvre, ne connaît que sa propre force de rayonnement.

Les arbres fruitiers en fleurs étaient le moteur de cette évolution qui n'a pu voir le jour que sous le ciel du Midi. Les couleurs n'étaient pas aussi crues qu'il s'était promis de les voir. Pour pouvoir les rendre dans leur diversité, dont il avait fini par se convaincre à Paris, il doit par conséquent réprimer l'influence de la lumière naturelle qui nuit à l'intensité de la couleur, enlever le voile qui accordait les tons les uns aux autres. A l'aide des enchevêtrements de fleurs éclatants de luminosité, il est possible de passer par une phase intermédiaire. C'est ce qu'il fait dans la série des quinze tableaux du verger. La lumière a cessé d'être un problème pour lui ; il a égalé les Japonais.

Il n'élimine pas ce problème aussi radicalement dans toutes ses œuvres. Dans le tableau *Pruniers en fleurs* (repr. p. 102) par exemple, les cimes des arbres disparaissent brusquement dans une brume de gris, d'où elles étirent vainement leurs branches vers le ciel ; ici aussi, Van Gogh estime que d'autres éléments – l'usine avec sa cheminée qui se dresse vers le ciel et le paysan en train de labourer qui disparaît à l'horizon – sont nécessaires. Ce tableau est d'autant plus un « instantané » qu'il ne parvient pas à capturer l'intensité lumineuse dans les cimes. Le pendant réussi de ce tableau seraient les *Abricotiers en fleurs* (repr. p. 103), où les rangées d'arbres sont semblables, le point de vue comparable, la beauté des fleurs identique. Seule la couleur est devenue plus intense. Elle offre le contraste complémentaire du rouge et du vert qui recouvre la surface du sol comme un signal lumineux, exactement comme si l'herbe était couverte de petits faisceaux lumineux émis par les fleurs.

Sous le soleil du Midi

L'artiste-peintre sur le chemin du travail (repr. p. 108) : lourdement chargé, l'artiste marche avec difficulté dans un paysage désert. Vêtu d'un chapeau de paille et d'un bleu de travail, vêtements qui conviennent à un « peintre-ouvrier », il traîne des pinceaux et une palette, une toile et un chevalet ; il incarne lui-même le contraste des couleurs complémentaires qu'il exige presque fiévreusement de ses motifs. L'été méridional est bleu et jaune et, de même que le paysage rougeois sous le soleil

L'heure de midi ou Jardin derrière une maison
Arles, août 1888
Huile sur toile, 63,5 x 52,5 cm
Zurich, Kunsthaus Zürich (prêt)



L'artiste-peintre sur le chemin du travail

Arles, juillet 1888

Huile sur toile, 48 x 44 cm

(disparu durant la Seconde Guerre mondiale; auparavant Magdebourg, Kaiser-Friedrich-Museum)

brûlant, le peintre prend lui aussi une teinte rougeâtre. Il tire à sa suite une ombre, un démon qui colle à ses pas, un avertissement fatidique qui lui chuchote à l'oreille de ne pas perdre son temps. Les platanes bordant son chemin ne lui font pas d'ombre, l'horizon qui l'attend étire, menaçant, les énormes colonnes des cyprès vers le ciel. Autour de lui, pas âme qui vive : c'est là l'autoportrait d'un solitaire.

Van Gogh s'est de nouveau imposé une tâche : il veut réaliser dans l'immédiat cinquante tableaux « bons à exposer ». Non pas qu'il ait l'intention de participer à une exposition : il se force à travailler pour lui-même, pour s'assurer de sa créativité. Il veut être digne du soutien que Theo lui accorde sans faiblir. Sa rage de peindre doit dissiper l'idée que son échec est dû à la paresse, la léthargie.

Chaque matin, il quitte son logis, lourdement chargé, et circule inlassablement dans la région, à la recherche de motifs satisfaisant son élan créateur. L'image de l'artiste sur le chemin du travail se présente chaque jour de nouveau ; le peintre fait irruption dans le monde fleuri et ondulant de la Provence et produit un chef-d'œuvre après l'autre. « C'est l'émotion, la sincérité du sentiment naturel qui guide notre main, et lorsque cette émotion est parfois si forte que l'on travaille sans remarquer que l'on travaille, lorsque, quelquefois, les coups de pinceau viennent et s'enchaînent, comme les mots dans une conversation ou dans une lettre, il ne faut pas oublier qu'il n'en a pas toujours été ainsi et qu'à l'avenir aussi, il y aura beaucoup de jours décourageants sans la moindre inspiration. » Ces phrases extraites de la lettre 504 semblent prophétiques, vu l'effondrement qui se produira à la fin de l'année. Les

Portrait de Patience Escalier

Arles, août 1888

Huile sur toile, 69 x 56 cm

Collection Stavros S. Niarchos





Le pont de Langlois à Arles
aux lavandières
Arles, mars 1888
Huile sur toile, 54 x 65 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

conséquences de cette fureur créatrice sont pourtant encore positives, ce sont des tableaux exprimant une joie de vivre qui ne se répétera plus. L'«excitation» de Van Gogh est tout naturellement stimulée par l'aspect prometteur d'un lieu utopique. *L'artiste-peintre sur le chemin du travail* est une description frappante d'un état tout autant qu'une sombre exception en tant que tableau.

Van Gogh livre une nouvelle interprétation magnifiquement colorée d'un vieux motif avec les quatre vues du pont de Langlois (repr. p. 110 et 111). A Nuenen, il avait peint une de ces constructions bien hollandaises. A l'époque, il en avait fait un élément d'une vue fidèle de la ville qui devait témoigner de sa visite dans la capitale. Il plonge maintenant la structure rustique, qui enjambait le canal du Rhône au sud d'Arles, dans l'idylle familière de la scène de genre. Là, Van Gogh a dévalé la berge pour regarder par-dessus l'épaule des lavandières qui vaquent à leurs occupations à côté d'une barque endommagée. Il a adapté leurs silhouettes aux formes familières des femmes courbées en train de creuser la terre, qui étaient les principaux personnages de l'œuvre néerlandaise. Sans le fond lumineux d'une couleur intense, on ne penserait pas que le tableau a été peint dans le Midi. Van Gogh répète sèchement et



**Le pont de Langlois à Arles, avec dame
au parapluie**

Arles, mai 1888

Huile sur toile, 49,5 x 64 cm

Cologne, Wallraf-Richartz-Museum



Le pont de Langlois à Arles

Arles, mars 1888

Huile sur toile, 59,5 x 74 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Barques de pêche près des Saintes-Maries

Arles, juin 1888

Huile sur toile, 44 x 53 cm

Moscou, Musée Pouchkine

minutieusement la constellation des figures de lavandières, la charpente du pont, l'accent du véhicule à cheval à l'arrière-plan, chaque détail dans les deux tableaux, et on constate alors combien la couleur joue un rôle prépondérant. Elle apporte à elle seule des différences subtiles. C'est la couleur, Van Gogh le répète inlassablement, qui fait le Midi: les motifs sont interchangeables face à l'intensité d'une sensation alliant la puissance de rayonnement du soleil à celle de la palette.

Ceci ne signifie pas que Van Gogh n'attache plus aucune importance aux finesses iconographiques et symboliques auxquelles il s'était de tout temps appliqué. Mais elles perdent leur efficacité, leur importunité, qui gênait parfois considérablement ses tableaux. Cela se voit parfaitement dans la version ultérieure du pont de Langlois (repr. p. 111): Van Gogh examine son motif de la rive opposée. Une seule lavandière disparaît entre la berge et le mur de pierre, le chemin qui traverse le canal est par contre plus fréquenté. A contre-jour, semble-t-il, on remarque une charrette qui s'éloigne et une femme avec une ombrelle passant justement sur la construction de bois: Van Gogh plonge les deux motifs dans le noir le plus profond. Mais on ne voit là non plus aucune source de lumière, et l'ombre que jettent sur l'eau les madriers

Barques de pêche près des Saintes-Maries
Arles, début juin 1888
Huile sur toile, 51 x 64 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Vue des Saintes-Maries
Arles, juin 1888
Huile sur toile, 64 x 53 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Mas blancs aux Saintes-Maries
 Arles, début juin 1888
 Huile sur toile, 33,5 x 41,5 cm
 Zurich, Kunsthaus Zürich (prêt)



Ruelle aux Saintes-Maries
 Arles, juin 1888
 Roseau, 30,5 x 47 cm
 Angleterre, collection privée





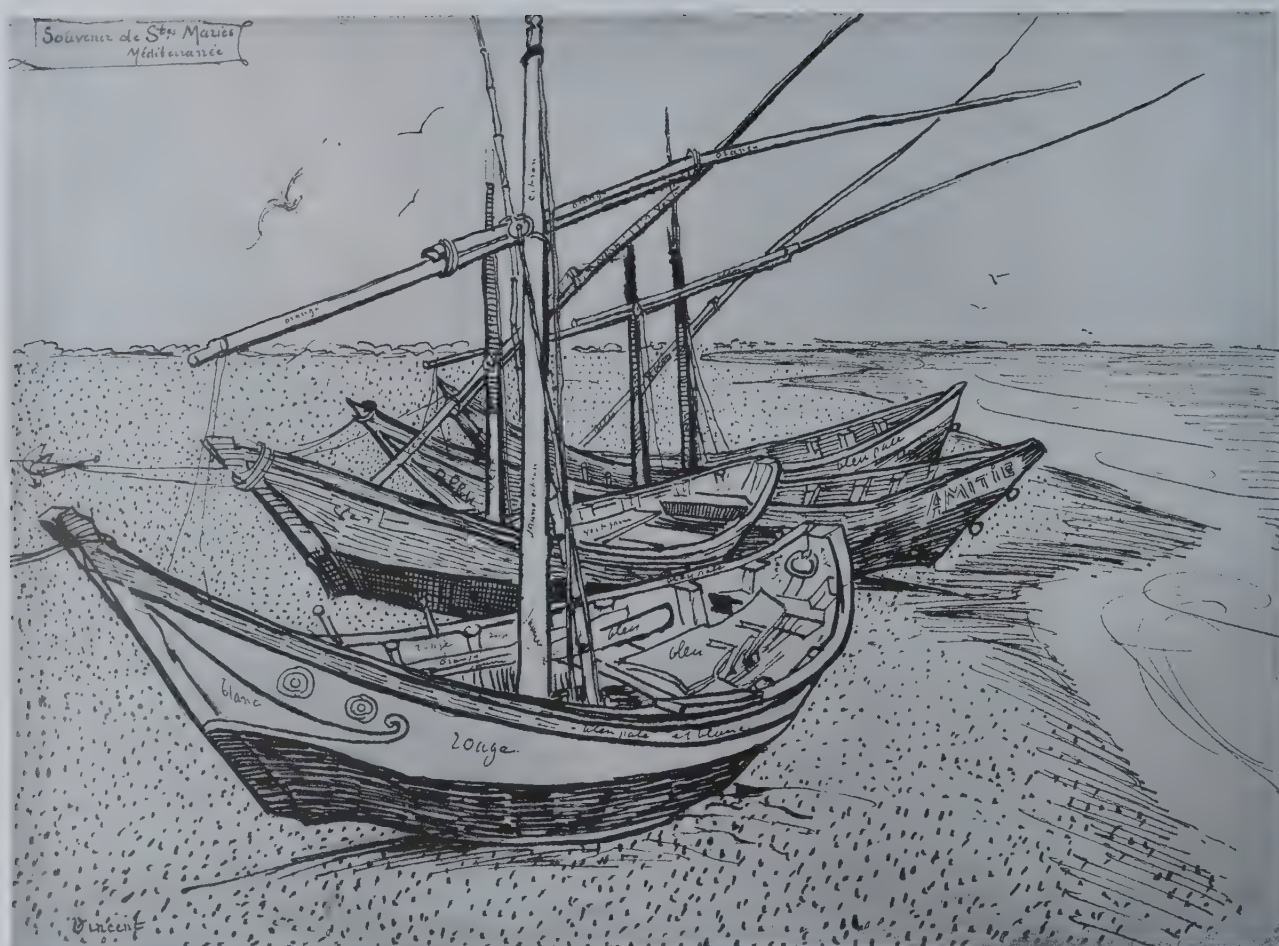
du pont devrait provenir d'un soleil qui serait exactement au midi du paysage. Le noir des figures ne peut pas s'expliquer par l'heure à laquelle le tableau a été exécuté. Les motifs devenus indépendants entrent de nouveau en scène, topiques chargés de signification qui ont peuplé dès le début l'iconographie de Van Gogh : la femme en noir, vestige des jours pieux, pose sur le pont. Elle a rapetissé, est reléguée à l'arrière-plan, fait naturellement partie du décor.

Au début du mois de juin, Van Gogh s'astreint à une longue marche et parcourt à pied la Camargue jusqu'aux Saintes-Maries-de-la-Mer, village de pêcheurs au bord de la Méditerranée. Chaque année, les gitans européens s'y rendent en pèlerinage en l'honneur de Sara, leur sainte patronne. Van Gogh décide de visiter le lieu qui éveillait tant de passion. Il y trouve un nouveau paysage de Hollande, intensément coloré par le soleil du Midi. Trois tableaux sont réalisés sur place (repr. p. 112 et 113), ainsi qu'une liasse de dessins, dont l'artiste se servira ensuite pour ses tableaux en atelier.

On constate le plus important progrès de Van Gogh vers une couleur autonome dans sa toile *Ruelle aux Saintes-Maries* (repr. p. 115), où il s'abandonne entièrement

Ruelle aux Saintes-Maries

Arles, début juin 1888
Huile sur toile, 38 x 46 cm
Collection privée



Etude pour les barques aux
Saintes-Maries
Arles, juin 1888
Roseau, 39,5 x 53,5 cm
Collection privée

à son faible pour les couleurs complémentaires dont il utilise, ce qui est rare, les trois possibilités de contraste dans le tableau. Le rouge-vert occupe le côté droit du tableau, le bleu-orange le côté gauche, tandis que le jaune et le violet se font face au milieu. Ce dernier contraste doit surtout sa vitalité à l'émouvante monochromie du ciel, surface colorée claire et pure. Van Gogh se base sur un dessin esquissé aux Saintes-Maries, une sorte de reportage décrivant avec tendresse une rangée d'honnêtes cabanes. La couleur devenue un élément sera étalée plus tard dans l'atelier. Les cabanes de pêcheurs sont la cause première du sentiment familier qu'il éprouve, elles sont la matière qu'il colore avec la sensibilité de son nouvel univers: le motif, c'est ce qui reste, ce qui a été arraché au passé; la couleur, c'est le réceptacle de toutes les projections, le support de l'optimisme, l'apparence de l'avenir.

L' *Etude pour les barques aux Saintes-Maries* (repr. p. 117), qui est également une adaptation picturale d'une esquisse faite sur place (repr. p. 116), respire le calme et l'harmonie absolue. Une fois encore, le motif peut être mis en rapport avec l'œuvre des débuts, à nouveau il ancre la couleur dans l'ambiance du Midi. La couleur dominée par le tracé documente de manière parfaitement équilibrée une compréhension du monde qui se situe entre le plaisir de décrire le détail et l'abstraction.



« Amitié » est le nom de l'un des bateaux, c'est là une subtile référence signalant que ces instruments techniques sont eux aussi significatifs. Le tableau *Etude pour les barques* est l'un des essais les plus réussis pour harmoniser le motif et la couleur, la description pure et la profondeur.

Avec l'importante série de l'été, Van Gogh puise aussi dans le répertoire des motifs familiers. Comme jadis, il observe minutieusement l'époque de la moisson, décrit les champs et les travaux des paysans. Au sud-est d'Arles s'étend la plaine de la Crau, plate comme la patrie de Van Gogh. C'est là qu'il peindra surtout ses scènes de moisson. La Crau est entourée de toutes parts de chaînes de collines, ce qui permet d'échapper à sa planéité vers le haut. Comme Van Gogh aime bien s'installer en plein milieu du paysage, il peut aussi se retirer en un point éloigné et embrasser d'un coup d'œil la région, comme dans *La plaine de la Crau avec la ruine de Montmajour* (repr. p. 118). En peignant ce panorama, Van Gogh adopte également un format qu'il ne dépassera jamais, si l'on fait abstraction de certaines toiles du début et de la fin de sa vie. Il mesure 73 x 92 cm et correspond ainsi à la norme française 30. Dans ce tableau, Van Gogh évoque presque tous les détails de la moisson : les épis ondoyants qui soulignent le premier plan ; une meule et une ferme qui forment le cadre ; les

Barques aux Saintes-Maries

Arles, fin juin 1888

Huile sur toile, 65 x 81,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



La plaine de la Crau avec la ruine de Montmajour

Arles, juin 1888

Huile sur toile, 73 x 92 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh

êtres humains qui vaquent à leurs occupations spécifiques, creusent, ratissent, rentrent la moisson ; et pour finir, la chaîne de collines à l'horizon qui surplombe le tout, protectrice, et confère au paysage une ambiance de paisible activité. Pendant toute sa période hollandaise, Vincent n'avait pas joui d'un tel panorama, ne serait-ce que pour des raisons topographiques. Mais à l'époque, il n'était pas sensibilisé à cela : c'est la distance avec laquelle le peintre impressionniste considère son motif qui a rendu possible cette vue panoramique. Van Gogh y adapte sa perspective en lui ajoutant ses acquisitions personnelles : le vigoureux coloris et le rayonnement des choses qu'une ombre ne ferait que troubler.

« J'ai derrière moi une semaine de travail intense et dur dans les champs par un soleil brûlant », résume-t-il dans la lettre 501. « Le résultat consiste en études de champs de blé, en paysages, ainsi qu'en une esquisse de semeur. Dans un champ labouré, un grand champ de mottes de terre violettes qui montent vers l'horizon – un semeur en bleu et blanc. A l'horizon, un champ de blé mûr, bas. Au-dessus du tout, un ciel jaune avec un soleil jaune. Tu remarques, à la simple indication des tons, que la couleur joue un rôle très important dans cette composition. » Ce *Semeur* (repr. p. 120) achève une série de scènes de moisson.

Dans ce tableau, Van Gogh a également précisé ce qui caractérise ses œuvres des



La plaine de la Crau, vue de Montmajour
 Arles, juillet 1888
 Crayon, plume et encre de Chine,
 48,6 x 60,4 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent van Gogh



Coucher de soleil: champ de blé
 Arles, juin 1888
 Huile sur toile, 73,5 x 92 cm
 Winterthur, Kunstmuseum Winterthur



Le semeur au soleil couchant

Arles, juin 1888

Huile sur toile, 64 x 80,5 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

premiers mois dans le Midi. Ce sont tout d'abord les randonnées dans les environs, le tendre intérêt pour les motifs et les activités qui caractérisent la Provence: le «semeur» marche lui aussi lourdement dans la vaste plaine de la Crau. On trouve également des réminiscences de la patrie qui font voir au peintre des motifs familiers. Le personnage du *Semeur* est même une citation concrète – Van Gogh l'a repris de ses premiers dessins (repr. p. 25), où il avait copié Millet. On y trouve en outre une tendance à laisser les choses briller par elles-mêmes et à bannir toute autre source lumineuse du tableau. Même l'énorme disque solaire qui s'élève au-delà de l'horizon ne répand pas son jaune violent sur tout le paysage; il n'englobe ni le semeur ni la ferme à l'arrière-plan. Il y a pour finir l'autonomie des couleurs qui a continué à évoluer avec vigueur. Dans le tableau du *Semeur*, les rapports sont même inversés; le ciel bleu et les sillons ocre-beige ont échangé leurs tons.

Les choses ont développé une autorité picturale propre, qui les élève au-delà de la simple qualité d'un motif. Van Gogh continue à faire confiance au motif, essaie de le saisir en le décrivant et de lui prêter une richesse significative qui se nourrit de sa biographie ou de l'iconographie universelle de l'histoire de l'art. Mais, de plus en plus, le désir ardent de projeter un monde et de s'en emparer dans la peinture va de pair, ou plutôt précède cette mine traditionnelle d'expériences.



Le rôle du dessin

Comme presque toute œuvre artistique, celle de Van Gogh vit de la corrélation de la peinture et du dessin. La ligne et la couleur dépendent, chez lui aussi, toujours l'une de l'autre. Seul le fait qu'il s'adonnât exclusivement au dessin pendant des semaines entières était nouveau. C'est avec cette intransigeance qu'il avait avant tout développé son génie artistique. Tout comme il cherchait à modifier les motifs de la patrie hollandaise pour les besoins du Midi, il voulut désormais adapter la méthode préférée de ses débuts à la nouvelle situation.

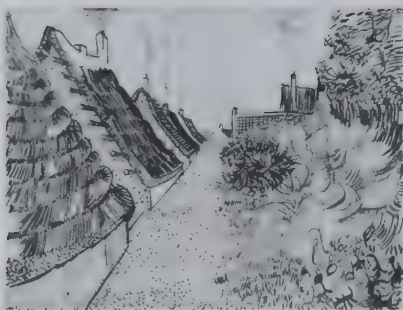
Malgré leur caractère schématique, les dessins de Van Gogh demeurent autonomes. Dans son *Etude pour les barques aux Saintes-Maries* (repr. p. 116), il a minutieusement consigné par écrit les couleurs dans lesquelles il percevait les objets. Dans son tableau *Barques aux Saintes-Maries* (repr. p. 117), il suit tout aussi minutieusement ses indications : s'il a noté « rouge », la coque de la barque du premier plan est bien rouge, puis il passe au « blanc » dans l'arabesque de la quille et au « bleu » dans l'aménagement intérieur. Sur le papier, la présence des motifs est plus accentuée, ce qui laisse moins de place à l'ambiance, le ciel et la mer. Le jeu subtil des couleurs n'est mis en valeur que sur la toile, et c'est la raison pour

Meules de foin en Provence

Arles, juin 1888

Huile sur toile, 73 x 92,5 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Ruelle aux Saintes-Maries
Arles, juillet 1888
Roseau, 24,5 x 31,8 cm
New York, The Museum of Modern Art

laquelle les bateaux font place aux vastes surfaces de bleu brumeux qui plongent le décor côtier dans sa lumière caractéristique.

Le dessin peut également servir d'alternative à la peinture. Les cinq travaux, auxquels se consacre Van Gogh en juillet près des ruines du cloître de Montmajour, le montrent de façon exemplaire. *La plaine de la Crau, vue de Montmajour* (repr. p. 119) est une œuvre absolument indépendante, réalisée à partir d'une nouvelle perspective : l'abbaye ouverte sur les collines au-dessus de la Crau, une architecture fortifiée que l'on peut reconnaître à l'horizon sur le tableau (repr. p. 118). Van Gogh regarde maintenant dans la direction opposée et surmonte, pas seulement visuellement, la distance qui le sépare d'Arles et qu'il n'était pas possible de couvrir chargé d'un chevalet et d'un cadre. La feuille ne mesure pas moins de 49 x 61 cm. A lui seul, ce format désigne un autre critère de l'autonomie du dessin. Van Gogh a utilisé trois techniques différentes pour les coucher sur le papier : sur une grossière esquisse au crayon qui trace à grands traits la position des motifs, il place avec la plume un réseau de lignes à l'encre de Chine brune, qu'il retouche ensuite à certains endroits avec de l'encre noire. Le maître de la palette dispose donc également de trois couleurs différentes dans le dessin. Mais il lui importe davantage de créer un équivalent à la couleur, de varier le trait de plume de sorte que la longueur, l'épaisseur ou la hachure des lignes soigneusement placées fassent oublier la peinture. Non seulement le dessin, mais aussi la peinture aspirent à la synthèse de l'Orient et de l'Occident. Si Van Gogh parvenait à un résultat satisfaisant avec les deux méthodes, l'unité de l'art et de la vie se présenterait de manière plus directe, elle serait moins une affaire de raffinement technique qu'une preuve de la puissance de l'imagination.

Le même *Jardin fleuri* – une fois sur toile (repr. p. 123), une fois sur papier (repr. p. 125), est un fouillis inextricable de couleurs et de formes, vivantes et variées, une croissance et un foisonnement luxuriants, plus jungle que parc. Avec les yeux de l'impressionniste, Van Gogh s'approche de la nature en fleur avec le regard qu'il l'a formé à Paris et dirigé, scrutateur, vers un *Sous-bois* par exemple (repr. p. 80). Son profond respect pour la création l'envoûte. La force primitive de la croissance qui s'est emparée de ce jardin, semble ne connaître aucune limite et le propre élan de Van Gogh fraternise avec elle. A l'aide du dessin, Van Gogh s'exerce à travailler encore plus vite.

« Ne crois pas », écrit-il à ce propos dans la lettre 507, « qu'en fin de compte je maintienne un état fébrile artificiel ; il faut que tu saches que je fais continuellement des calculs compliqués d'où s'ensuivent coup sur coup des tableaux qui sont peut-être peints rapidement, mais ont été étudiés longtemps auparavant. Et c'est pourquoi tu peux répondre, quand les gens disent que cela a été fait trop rapidement, qu'ils ont regardé trop rapidement. » Avec cette merveilleuse remarque, Van Gogh use une fois de plus d'une circonlocution pour exprimer le caractère créateur de son œuvre. Sur un point, Van Gogh innove ici aussi. Le dessin doit non seulement contribuer à choisir les motifs ou la position ; il doit activer le trait, servant ainsi d'intermédiaire entre le travail purement intellectuel de l'invention et la peinture elle-même.

Le dessin remplit une autre fonction dans l'œuvre de Van Gogh. Cette fonction ressort de la comparaison entre deux dessins de la série de cabanes aux Saintes-Maries, qui comporte également un tableau (repr. p. 115). Le premier dessin exécuté début juin (repr. p. 114) avait servi de modèle à la peinture. Ce procédé est inversé dans le deuxième dessin de la mi-juillet (repr. p. 122) : Van Gogh interprète ici sa propre toile au moyen du point et de la ligne. Cette toile était destinée à Emile Bernard, de même qu'une série complète de travaux dans laquelle Vincent prit la peinture de ce dernier pour modèle. Sur la première feuille on peut observer une

Jardin fleuri
Arles, juillet 1888
Huile sur toile, 92 x 73 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art (prêt)





Jardin en fleurs avec sentier

Arles, juillet 1888

Huile sur toile, 72 x 91 cm

La Haye, Haags Gemeentemuseum
(prêt)

structure de motifs encore assez naïve, dans laquelle la couleur se laissera incorporer par la suite. Sur la deuxième on voit une grande variété de raffinements graphiques et l'esquisse de nouveaux centres où les courbes, les points, les courbures ou les hachures se font plus denses. Le système de petits points, qui se pressent étroitement l'un contre l'autre et recouvrent la version destinée à Bernard, est également nouveau ; il s'agit là d'une authentique technique japonaise que Van Gogh avait reprise dans le Midi. Le point est en effet la principale caractéristique du graphisme d'Arles : apparu pour la première fois dans l'*Étude pour les barques* (repr. p. 116), il permet de transformer une surface colorée en une surface sans couleur, une surface peinte en une surface texturée.

Les tableaux nocturnes

Page 125:

Jardin avec fleurs

Arles, août 1888

Roseau et encre de Chine, 61 x 49 cm

Collection privée

Si sociable à Paris, Van Gogh ose à peine aborder les gens à Arles. Une fois seulement, il surmonte sa timidité et pose son chevalet dans le centre. Sur la place du Forum, pas loin du célèbre amphithéâtre et de l'église Saint-Trophime, il se consacre à la *Terrasse du Café le soir, place du Forum à Arles* (repr. p. 126). Le motif qu'il



cherche, c'est-à-dire la lumière à gaz qui se répand la nuit depuis le mur extérieur de l'établissement jusque dans le voisinage, n'est visible que de cet endroit.

Plus vives que jamais, les teintes familières jaunes et bleues s'entrechoquent. Le jaune criard et le bleu discret marquent les sphères d'intensité lumineuse et de fine pénombre exactement comme elles se sont présentées au regard de Van Gogh. Les passants servent d'intermédiaires, silhouettes absolument anonymes que la lumière ne permet pas d'identifier. Van Gogh s'intéresse en effet moins à la couleur des choses qu'à la manière dont elles sont éclairées. La lumière à gaz doit fixer un objet, se réfracter contre lui pour s'offrir au regard. C'est exactement sur l'axe symétrique du tableau que Van Gogh fait se heurter l'ancien et le nouveau : la planéité crue et régulière de la marquise glisse confusément vers les points lumineux scintillant dans les ténèbres.

On retrouve le thème de l'éclairage artificiel dans le célèbre *Café de nuit* (repr. p. 128). Selon Van Gogh, il représente « d'horribles passions humaines », le bouge, « lieu où l'on peut se ruiner, devenir fou et commettre des crimes ». En effet, des personnages désespérés sont affalés sur les tables, des verres vides témoignent de leurs excès. Un couple s'étreint quand même contre le mur du fond et l'arrière-plan offre quelques motifs de consolation : un bouquet d'un éclat blanchâtre ou une porte encadrée de rideaux qui s'ouvre, à la manière d'un portail, sur une pièce claire et gaie. Mais Van Gogh insiste sur l'aspect négatif de l'arrangement. L'insondable, le triste, le funeste de la scène, est dû à l'éclairage. Le rayonnement régulier, impersonnel, insaisissable, recouvre tout avec une impitoyable rigidité anonyme.

Van Gogh oppose cependant son optimisme à ce pessimisme. C'est ainsi qu'il peint sa *Nuit étoilée sur le Rhône* (repr. p. 131), le prédécesseur inconnu mais logique de l'œuvre maîtresse de ses dernières années (repr. p. 188). Ici, tout est placé sous l'éclat rassurant de la lumière naturelle. Peindre les étoiles en plein air – Van Gogh y est parvenu dans ces tableaux nocturnes. « Le problème consistant à peindre des scènes ou des effets nocturnes sur place la nuit me passionne prodigieusement », écrit-il dans la lettre 537. Et avec toute la ferveur dont il était capable, il s'abandonne à l'enthousiasme. Le point culminant de cette peinture est le portrait du poète et peintre belge Eugène Boch (repr. p. 129). Il s'y glisse toutes les idées liées aux tableaux nocturnes. Son idée de l'étoile en tant que lieu utopique, en tant qu'univers imaginaire où l'artiste trouverait un foyer, était liée au personnage de l'écrivain, de l'être aux activités créatrices. Le Monde meilleur se trouvait dans le ciel auquel s'adresse toute son œuvre de l'époque.

Le portrait de Boch a son pendant dans l'autoportrait dédié à Gauguin (repr. p. 130), semblable à ce duo de l'époque parisienne, où Van Gogh s'était mis en rapport avec son ami Alexander Reid, semblable aussi au diptyque des chaises qui verra le jour au cours de la même année. C'est un essai pour modeler une tête osseuse, dont les contours ne sont gênés ni par les cheveux ni par la barbe ; c'est aussi la réponse du contraste rouge-vert au contraste jaune-bleu du pendant : Van Gogh s'efforce d'harmoniser les deux portraits en les différenciant. Le tableau qui le représente lui-même n'est pas rehaussé par un ciel étoilé scintillant. Le deviner, le faire vibrer, est l'intention profonde de l'autoportrait. « J'ai conçu ce portrait comme celui d'un moine bouddhiste, d'un modeste adorateur de l'éternel Bouddha » (lettre 545). Van Gogh voulait se montrer aussi extrême-oriental que possible : le monde meilleur de l'autre côté de la terre et le monde des étoiles se superposent.

Le passage d'une lettre peut écarter les doutes qui subsisteraient quant à cette interprétation, passage qui, par son humour profond et sa nonchalance presque désespérée, peut être considéré comme le plus expressif de toute la correspondance :

Terrasse du Café le soir, place du Forum à Arles

Arles, septembre 1888

Huile sur toile, 81 x 65,5 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





Le Café de nuit, place Lamartine à Arles
 Arles, septembre 1888
 Huile sur toile, 70 x 89 cm
 New Haven (CT), Yale University Art Gallery

Portrait de l'écrivain belge Eugène Boch
 Arles, septembre 1888
 Huile sur toile, 60 x 45 cm
 Paris, Musée d'Orsay

« La mort n'est peut-être pas la chose la plus difficile qui soit dans la vie d'un peintre. Je déclare que je ne sais rien à ce sujet, mais à la vue des étoiles, je plonge toujours dans la rêverie, tout aussi simplement que me font rêver les points noirs sur la carte, qui représentent des villes et des villages. Je me demande pourquoi les points qui brillent au firmament devraient être moins accessibles pour nous que les points noirs sur la carte de France? Tout comme nous prenons le train pour nous rendre à Tarascon ou à Rouen, nous prenons la mort pour atteindre une étoile. Dans ce raisonnement, une chose est certaine: aussi longtemps que nous sommes en vie, nous ne pouvons pas aller sur une étoile, tout aussi peu que pouvons prendre le train quand nous sommes morts. Toujours est-il qu'il ne me semble pas impossible que le choléra, les calculs rénaux, le cancer et la phthisie soient des moyens de transport célestes, de même que les bateaux à vapeur et les chemins de fer sont des moyens de transport terrestres. Mourir tranquillement de vieillesse signifierait alors y aller à pied. » Pour comprendre la mort de Van Gogh, son suicide donc, on n'insistera jamais assez sur ce passage de la lettre 506. Mais pour le moment, il définit deux sphères: la sphère au-delà de l'univers, aussi ardemment désirée qu'inaccessible; et la sphère en deçà, concrètement localisée à Arles, avec tous les désagréments de la vie quotidienne.







La nuit étoilée sur le Rhône

Arles, septembre 1888

Huile sur toile, 72,5 x 92 cm

Paris, Musée d'Orsay

Au-delà de toute analogie, le portrait de Boch et son propre portrait peuvent être classés chacun dans une sphère. Van Gogh se place donc – le contraste presque identique des couleurs complémentaires rouge et vert le prouve bien – dans le monde où même le «café de nuit» est menaçant. Les deux portraits opèrent en effet comme les natures mortes des chaises : réunis pour former un diptyque, ils appellent avec emphase l'amitié et l'harmonie. Séparés l'un de l'autre, ils formulent l'impossibilité de se réconcilier avec l'existence, ils définissent les contrastes du jour et de la nuit.

Autoportrait

(dédié à Paul Gauguin)

Arles, septembre 1888

Huile sur toile, 62 x 52 cm

Cambridge (MA), Fogg Art Museum,
Harvard University

Le rêve d'une communauté d'artistes

En juillet 1888, l'oncle Cent, le riche marchand d'art, meurt. Grâce à l'héritage, Vincent peut réaliser un projet qu'il caresse depuis longtemps. Avec cet argent, il va pouvoir rénover, aménager et habiter ces pièces qui lui servaient d'atelier et d'entrepôt pour ses tableaux. À partir de la mi-septembre, Van Gogh est le maître de sa «maison jaune». Il l'a éternisée dans un tableau et une aquarelle (repr. p. 132 et



La maison jaune (La maison de Vincent)
Arles, septembre 1888
Huile sur toile, 72 x 91,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh

133): c'est une maison discrète, située dans un coin de la place Lamartine, au nord de la ville. Cette maison jumelle se trouve à côté d'un magasin. Comme si le motif était trop insignifiant pour être peint, Van Gogh a ajouté un train qui passe à l'arrière-plan. Le contraste des couleurs complémentaires, qui baigne tous les motifs et dans lequel la masse des maisons aux divers tons jaunes s'oppose au bleu monumental du ciel, est intense.

Le jaune est la couleur du soleil: « Nous avons maintenant une merveilleuse chaleur, puissante et sans vent, tout à fait ce qu'il me faut. Un soleil, une lumière que, faute de meilleures appellations, je peux seulement qualifier de jaune, jaune soufre pâle, jaune citron pâle. Mais que le jaune est beau ! Et comme je verrai mieux le Nord à l'avenir ! » (lettre 522). Le jaune est également la couleur de l'un de ses grands modèles: « Monticelli est un peintre qui a peint le Sud tout en jaune, tout en orange, tout en soufre. La plupart des peintres ne voient pas ces couleurs, parce que ce ne sont pas de véritables coloristes » (lettre W8).

Van Gogh pouvait désormais commencer à réaliser son projet, son beau rêve vers lequel tendaient tous les travaux préliminaires: l'« Atelier du Midi » avec la maison jaune, foyer d'une nouvelle époque. Peu à peu, tous les amis et confrères qui avaient peuplé les cercles artistiques parisiens devaient s'y retrouver. Il incombait à Theo de



La maison jaune (La maison de Vincent)

Arles, septembre 1888

Plume et encre de Chine, 13 x 20,5 cm

Suisse, collection privée



La maison jaune (La maison de Vincent)

Arles, septembre 1888

Aquarelle et roseau, 25,5 x 31,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Clairière dans un parc: le jardin du poète I
Arles, septembre 1888
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Chicago (IL), The Art Institute of Chicago

fixer le cadre financier et de présenter dans la capitale les résultats de leurs efforts à un public étonné. Les artistes devaient entrer dans cette communauté comme dans les ordres et Van Gogh souhaitait que Gauguin en fût «l'abbé». A cette époque, il savait déjà que Gauguin arriverait prochainement à Arles; seule la date exacte lui était inconnue. Gauguin, le fêtard et l'athée convaincu, ne se laissa naturellement pas attirer par la perspective d'une existence régie par l'observation de règles monacales. Mais le topique de l'artiste élu de Dieu restait bien vivant. Et Gauguin jouait ce rôle mieux que quiconque. Personne ne s'est aussi souvent représenté que lui dans la pose du crucifié. Moitié par opportunisme, moitié par identification avec son ami, Van Gogh jouait le jeu. «Tu dois vivre comme un moine qui va dans une maison close tous les quinze jours», écrit-il à Bernard, l'intime de Gauguin (lettre B8). L'obsession de la maison close, qui travaillait Bernard, avait trouvé un exutoire dans une série de dessins où, longtemps avant Toulouse-Lautrec, il décrit sans illusion la vie des filles de joie.

Van Gogh n'avait pas besoin de Gauguin pour être profondément religieux, pour vivre en ascète se nourrissant de pain sec. Il avait aussi découvert la maison close sans l'aide de Bernard. Mais il forçait ses particularités quand il les remarquait aussi chez



ses amis. Ce qui avait toujours été un jeu pour Gauguin, Van Gogh le ressentait avec toute la véhémence de ses sentiments. On doit s'en souvenir, si l'on veut comprendre l'effondrement qui suivra bientôt. Pour le moment, il essaie de se montrer sous son vrai jour, de concilier sa conscience de soi et sa peinture, ce qui animera ensuite la discussion avec ses amis, dans la communauté d'artistes. Pour la première fois depuis bien longtemps, depuis les travaux de Nuenen (repr. p. 27), Van Gogh peut attribuer une fonction concrète à ses tableaux. Ils doivent impressionner Gauguin, lui arracher des réactions et la confrontation doit lui apporter la preuve de ses propres capacités artistiques. Deux séries surtout doivent alimenter la discussion : *Le jardin du poète* et la plus célèbre de toutes, *Les tournesols*.

Le jardin du poète se trouvait place Lamartine, de l'autre côté de la maisonnette de Van Gogh ; c'était un jardin public avec ses promeneurs, ses haies et ses arbustes joliment taillés. Au total, Van Gogh trouva quatre tableaux dignes du titre *Le jardin du poète* (repr. p. 134 et 135) ; l'un d'eux a aujourd'hui disparu et n'existe plus que sous forme de dessin. Ces tableaux devaient orner la chambre de Gauguin, lui montrer dans le petit monde d'une toile encadrée le lyrisme du Midi. Un charme poétique rare dans l'œuvre de Van Gogh embellit en effet les quatre vues du parc. Equi-

Jardin public à Arles : le jardin du poète III

Arles, octobre 1888

Huile sur toile, 73 x 92 cm

Collection privée

librées, attrayantes, elles offrent au spectateur un espace où règne l'harmonie. Les promeneurs sont réunis en couples (d'amoureux), en un motif donc qui s'impose vraiment à la sublimation poétique. Le jardin lui-même est doux aux hommes; il offre aux regards des arbustes taillés en boule et des chemins accueillants qui incitent à s'enfoncer dans les profondeurs. L'homme et la nature se trouvent dans un équilibre naturel. L'univers artistique, suggestif et intemporel de Gauguin a sans doute influencé ce penchant à la gaieté sereine. L'harmonie que l'on observe dans ces tableaux s'explique par les efforts de Van Gogh qui cherche un équilibre entre sa peinture et celle de son ami.

A cette série de flatteries destinées à son confrère faisait face une autre série servant davantage l'autoreprésentation. En premier lieu, Van Gogh a réalisé quatre versions des tournesols (repr. p. 136–138), puis trois autres en 1889. Plus tard, pendant sa dépression nerveuse, il se souviendra de cette peinture avec nostalgie (lettre 573): «Tu sais que Gauguin les aimait tout particulièrement. Il a dit entre autres à leur sujet: «c'... c'est... la fleur». Tu sais que Jeannin a la pivoine, que Quost a la rose trémière, mais moi j'ai le tournesol.» Gauguin intériorisera ce que Van Gogh lui a montré: le seul portrait qu'il couche sur la toile dans la maison jaune montre *Vincent*



Trois tournesols dans un vase
Arles, août 1888
Huile sur toile, 73 x 58 cm
Etats-Unis, collection privée

Douze tournesols dans un vase
Arles, août 1888
Huile sur toile, 91 x 72 cm
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek





Quatorze tournesols dans un vase

Arles, août 1888

Huile sur toile, 93 x 73 cm

Londres, National Gallery

peignant des tournesols (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh); lui aussi identifie donc l'ami à la plante.

La symbolique individuelle du tournesol joue ici un rôle secondaire. Le tournesol permettait plutôt de montrer de quelle manière le peintre travaillait, son approche des motifs, et ce qui lui tenait particulièrement à cœur. Cette fleur, qu'il arrange dans le vase de bon matin, exige une grande rapidité puisqu'elle se flétrit en l'espace de quelques heures. Elle justifie en quelque sorte un procédé qui était volontiers une fin en soi pour Van Gogh. Qui n'est pas habitué à travailler avec fougue ne saisira jamais la beauté qui se meurt. Le tournesol fascine par son jaune, la couleur du Midi, à laquelle Van Gogh avait déjà rendu hommage en peignant sa maisonnette. Quand il est posé devant un fond sombre, sa teinte éveille également ce contraste jaune-bleu, typique de la région et que Van Gogh a déjà mis à profit dans le portrait de sa maison.

« Dans la pièce où tu dormiras, ou bien Gauguin quand il viendra, je veux orner les murs blancs de grands tournesols jaunes », promet-il à Theo dans la lettre 534, « et tu verras alors ces grandes peintures avec des bouquets de douze ou quatorze tournesols qui, avec un joli lit, remplissent cette minuscule chambre, tout le reste étant très élégant. » Puis vient la phrase essentielle : « Cela ne presse pas le moins du

Le Zouave, assis

Arles, juin 1888

Huile sur toile, 81 x 65 cm

Argentine, collection privée





La chaise de Vincent avec sa pipe
Arles, décembre 1888
Huile sur toile, 93 x 73,5 cm
Londres, National Gallery

monde, mais j'ai une idée précise. Je veux en faire une vraie maison d'artiste, rien de maniéré, au contraire, absolument rien de maniéré, mais tout, de la chaise au tableau, doit avoir du caractère.» La série des tournesols, la série du jardin du poète, sont les éléments d'un système de décoration en développement.

Van Gogh et le symbolisme

Le monde, pour qui la Beauté est le critère essentiel, rêvait l'Œuvre d'art totale. Sa devise était «L'Art pour l'Art». On vénérât désormais le déploiement d'efforts, qui avait autrefois seulement fourni les accessoires. Le mot magique est synesthésie. L'artiste et son destinataire, son égal au niveau intellectuel et initié aux grands mystères de la synesthésie, se rencontraient dans l'usage simultané de tous les sens. Le non-initié restait en dehors; le cercle du public se rétrécissait, il ne restait plus qu'un cénacle de spécialistes animant les discussions esthétiques. Peut-être est-il possible de définir le symbolisme, cette notion aussi vague que galvaudée, de la façon

Le fauteuil de Paul Gauguin
 (Le fauteuil vide)
 Arles, décembre 1888
 Huile sur toile, 90,5 x 72,5 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent van Gogh



suivante: comme tous les «ismes», ce courant était composé d'une élite de connaisseurs et d'artistes bourrés de théories artistiques et se berçant du rêve de l'Œuvre d'art totale. Sa marque distinctive serait alors le sens de la synesthésie.

Pendant au moins un an, Van Gogh avait fait partie de cette tribune à l'époque où il vivait à Paris. Van Gogh était-il donc un symboliste? Rêve-t-il de l'unité des arts, lui, le peintre convaincu, qui n'a jamais osé se lancer dans la sculpture et dont la production littéraire est exclusivement composée de lettres, lui qui, sans parler de la musique, n'a jamais proféré une phrase relative au théâtre, à l'unité des arts? Ses raisonnements à propos d'un système décoratif englobant la maison jaune sont-ils plus qu'un flot de paroles sonnantes creux, destiné à couvrir sa médiocrité? Le rapport de Van Gogh avec le symbolisme est en effet fort ambivalent. Son aspect extérieur devait déjà le tenir à distance des dandys et des bohémiens. Il était trop solidaire des petites gens et appréciait trop la simplicité naturelle de leur existence pour vouloir goûter la représentation poussée que les symbolistes donnaient d'eux-mêmes. Pourtant, loin de Paris, Van Gogh se rappelle toujours des choses qui montrent incontestablement qu'il participe à ce mouvement.



Déchargement d'un bateau de sable

Arles, août 1888

Huile sur toile, 55,1 x 66,2 cm

Essen, Museum Folkwang

«Il serait absurde de ne pas admettre le degré de décadence que nous avons atteint», écrivit l'une des revues symbolistes qui sortaient de terre comme des champignons vers 1886: «La religion, la morale et la justice sont en voie de disparition. Le raffinement des désirs, des sentiments, du goût, du luxe, des plaisirs – la névrose, l'hystérie, l'hypnotisme, le morphinisme, la charlatanerie scientifique, sont tous les symptômes d'une évolution sociale. Les premiers indices se manifestent dans le langage. A de nouvelles idées infiniment subtiles et variées correspondent de nouveaux besoins. Ceci explique la nécessité de créer des mots encore jamais entendus pour exprimer la diversité des sensations et des sentiments.» Ce manifeste de la «Décadence», un hymne à l'affectation et l'artificiel, ne peut évidemment pas définir l'art de Van Gogh. On se sent dégénéré, produit d'une mauvaise administration génétique ayant des répercussions sur la psyché. La névrose s'est implantée dans les âmes. Elle devient la marque distinctive de l'artiste, l'excitation conduit la plume et le pinceau et crée un langage qui doit être nouveau parce qu'il provient du plus profond de l'être, impossible à contrôler.

L'être décadent rencontre l'être primitif. Le cycle insondable de l'évolution du monde rejette le Moderne au point de départ de toute communication: il a pour



ainsi dire fait un tour de piste civilisateur et se trouve de nouveau face au néant ou plutôt face au nouveau. Il s'oriente vers la digne simplicité et la monumentalité naturelle des peuples qui n'étaient jusque-là que des objets de l'ethnologie. Le Moderne rentre en possession de lui-même dans le primitivisme, synonyme de recommencement. Le simple associe le compliqué en traînant derrière lui tous les éléments du savoir civilisateur. On retrouve ici l'art de Van Gogh. Sa peinture vit justement d'analogies de la signification et de la forme.

Revenons une fois encore à la *Terrasse du Café le soir, place du Forum à Arles* (repr. p. 127) – un exemple des efforts de Van Gogh pour associer les formes par analogie. A partir du bord gauche du tableau, trois parallèles se glissent vers le milieu : en bas, celle qui ferme un cadre de fenêtre ressemblant à une petite chapelle ; la deuxième est le côté droit de la marquise qui jette des lueurs rougeâtres ; la troisième, enfin, trace le bord du pignon d'un mur qui saisit l'infinité bleue du firmament. Ces lignes se moquent de toutes les règles de la perspective centrale, selon lesquelles elles devraient converger vers un point. Toutefois, Van Gogh cherche volontairement à détruire cet ordre pour en développer soigneusement un nouveau, immanent au tableau. Les lignes, explique-t-il ici, ont d'autres devoirs que de s'identifier à des

La diligence de Tarascon
Arles, octobre 1888
Huile sur toile, 72 x 92 cm
New York, The Henry and Rose
Pearlman Foundation, Inc.





Portrait de Joseph Roulin

Arles, début août 1888

Huile sur toile, 64 x 48 cm

Detroit (MI), Collection Walter B. Ford II

bords, faites et architraves quelconques. Elles doivent en même temps se représenter elles-mêmes, tendre un réseau graphique au-dessus de la surface de la toile et reconnaître expressément les deux dimensions de la peinture.

C'est peut-être dans son portrait *Le Zouave* (repr. p. 139) que Van Gogh prouve le mieux que des tracés aussi libérés ne sont pas le produit du hasard. Seule l'immense surface d'un rouge lumineux, qui reproduit l'uniforme du soldat, formule la profession de foi du peintre en faveur d'une forme qui peut aussi être autonome. Cette autonomie, qui doit lutter contre le principe de la description pure, effectue la démarche intermédiaire vers l'objectif proprement dit, l'analogie des formes. Sur le fond blanchâtre du portrait, l'épaule droite de l'homme, la naissance de son cou, sa chéchia et la cordelière qui la décore, laissent un blanc qui ne ressemble pas par hasard à la silhouette de la chaussure qui s'avance dans le bas du tableau. La légère courbure de la semelle de botte reprend en revanche l'entretoise en forme d'arc qui soutient les pieds d'un escabeau presque caché par le lourd vêtement. Les lignes de reflets lumineux jaunâtres se rejoignent pour former des carreaux contenant succinctement le dessin du carrelage. Il y aurait encore un grand nombre d'exemples, tous édifiants, de

Portrait de Joseph Roulin, assis

Arles, début août 1888

Huile sur toile, 81,2 x 65,3 cm

Boston (MA), Museum of Fine Arts

l'analogie des formes. Les éléments du tableau doivent en tout cas être élevés à un niveau d'abstraction, de géométrie, où ils rencontrent la musique inaccessible. Ils doivent se présenter eux-mêmes, au lieu de représenter un motif, un monde. En travaillant avec Gauguin, Van Gogh continuera à se pencher sur ce problème.

On constate le poids littéraire du symbolisme rien qu'au grand nombre de publications, revues, thèses qu'il a engendré. De tout temps, on en revient à des preuves écrites, on laisse parler des livres et des poèmes pour lancer une «idée». Cette méthodologie inexprimée reprise par tous allait absolument dans le sens de la pratique artistique de Van Gogh. Il travaillait lui aussi d'après des concepts, avait longtemps une idée, un thème en tête avant d'y adapter son motif. Les tableaux de Van Gogh débordent de significations. Il tenait lui aussi en haute estime le principe consistant à «ne jamais exprimer directement une idée en tant que telle». Le tour-nesol et le semeur, les paysans bêchant et les bateaux : tous montrent bien plus que leur propre évidence et sont associés à des contenus provenant de livres.

A la fin de l'année 1889 s'élèvera à ce propos une violente querelle entre Van Gogh et Bernard. Celui-ci avait fait parvenir au peintre une esquisse d'un tableau représentant *Le Christ sur le mont des Oliviers*. Van Gogh imaginait sans peine le thème chrétien du mont des Oliviers sans personnage principal. Seule l'oliveraie porterait en elle la signification que Bernard voulait laborieusement exprimer dans un tableau historique. Le soutien de la Bible est une chose qui va de soi pour Van Gogh, ce n'est pas une réserve de motifs, mais la base de sa pensée. Il n'a jamais besoin «d'exprimer directement» les idées qui viennent des saintes Ecritures.

Gauguin à Arles

Le 8 octobre 1888, Gauguin écrit à son ami et bienfaiteur Emile Schuffenecker : «Theo Van Gogh a vendu pour 300 francs de céramique pour moi. J'irai donc à Arles à la fin du mois et y resterai vraisemblablement longtemps, car ce séjour a pour but de me faciliter le travail, libéré des soucis d'argent jusqu'à ce que je sois lancé. A l'avenir, il subviendra chaque mois à mes modestes besoins.» L'arrangement, dont Gauguin avait convenu avec le frère de Vincent, lui déplaisait manifestement. Financièrement, il dépendait des subventions offertes par Boussod & Valadon, la galerie pour laquelle Theo organisait les expositions de l'Art moderne. Le prix qu'il avait, lui, à payer était de vivre à Arles avec un type excentrique qu'il estimait comme artiste, mais qu'il considérait un peu indigne de lui comme fréquentation personnelle. Car Theo s'était embarqué dans cette affaire uniquement sur les instances de Vincent : le phalanstère d'artistes devait fixer les paysages du Midi dans des tableaux qui feraient ensuite battre plus fort le cœur de la capitale, annonçait le programme. Gauguin se méfia dès le départ, car il ne voyait son avenir personnel que sous les tropiques. Sa misère s'y opposait. Et quand Theo vendit effectivement des travaux, l'affaire démarra.

Le 23 octobre, Gauguin arrive enfin à Arles. Il est bientôt convaincu que la voie du succès ne se trouve pas dans ce milieu typiquement provincial et dépourvu d'inspiration. Dès le début, Gauguin se conforme au rôle d'abbé qui lui est destiné dans le couvent de la maison jaune. Il se charge aussi tout de suite de la gestion du budget et impose dans leur vie commune la notion d'ordre qui caractérise également son œuvre par rapport à celle de Van Gogh.

Les premiers tableaux de Van Gogh réalisés à l'époque de leur cohabitation montrent déjà des changements remarquables, il s'agit des quatre vues des *Alyscamps*

Portrait de la mère de l'artiste

Arles, octobre 1888

Huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm

Pasadena (CA), Norton Simon Museum of Art





Les Alyscamps, allée à Arles
 Arles, fin octobre 1888
 Huile sur toile, 93 x 72 cm
 Collection privée

(repr. p. 148–151). Les deux plus anciennes sont entièrement dans le sens du Van Gogh habituel (repr. p. 148 et 149). L'artiste se laisse prendre par son motif et se tient au milieu de l'allée bordée d'antiques sarcophages, reliques d'une époque où les « Alyscamps », situés au sud de la ville, servaient de nécropole. Deux diagonales courent vers un horizon bas, bordé de peupliers jaunes qui donnent un cadre solennel au fragment de paysage. Les sarcophages passent discrètement à l'arrière-plan par rapport à l'allée. Conformément aux proportions de ce motif principal, Van Gogh a choisi un format en hauteur qui laisse également de la place aux empâtements d'un ciel monochrome de couleur complémentaire. Comme d'ordinaire, d'épaisses coulées de peinture vont et viennent sur la toile, preuve que le tableau a été créé sur place, défiant le vent et le temps.

Par contre, les deux versions peintes ultérieurement (repr. p. 150 et 151) laissent nettement sentir l'influence de Gauguin. Ce dernier s'était procuré des mètres et des mètres de toile solide et rugueuse, sur laquelle Vincent réalisa également ses deux tableaux, sacrifiant la vigoureuse épaisseur de son trait à la surface colorée unie. Il s'est en outre éloigné du centre des événements et s'est posté à distance sur le talus,

Les Alyscamps, allée à Arles
 Arles, novembre 1888
 Huile sur toile, 92 x 73,5 cm
 Collection privée





Les Alyscamps, chute des feuilles
Arles, novembre 1888
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

au-dessus des pierres. Le motif naturel de la rangée d'arbres est fragmenté et même coupé au profit de la nécropole. L'horizon s'est presque entièrement déplacé vers le bord supérieur du tableau, espace désorganisé par le quadrillage des verticales des troncs et des diagonales du bord du chemin. Vincent a forcé le raffinement de la composition et tenté de construire une structure autonome. S'il n'y avait pas là les personnages habituels du couple d'amoureux ou de la dame au parapluie, rien n'indiquerait plus la griffe artistique absolument originale de Van Gogh. Au cours des premières semaines, la tension due à l'adaptation fut, sans conteste, extrêmement forte. Gauguin, semble-t-il, voulait faire de Van Gogh, sinon un épigone, du moins un élève et celui-ci s'empressait, par respect pour le maître.

Outre des travaux personnels, Gauguin avait aussi dans ses bagages une œuvre extrêmement importante – les *Femmes bretonnes* de Bernard (France, collection privée) –, exécutée pendant leur séjour commun à Pont-Aven, en Bretagne. Pendant l'été, les deux artistes avaient rivalisé de virtuosité, comme cela se répétait maintenant à Arles. A Pont-Aven justement, ils s'étaient énormément stimulés dans le conflit quotidien, jusqu'à ce que chacun d'eux ait fini par formuler son manifeste peint. Les *Femmes bretonnes* de Bernard faisaient face à la *Vision après le sermon* de Gauguin (Edimbourg, National Gallery of Scotland).



Van Gogh a dû se rendre compte immédiatement du caractère innovateur de la grande œuvre de Bernard, puisqu'il la classe dans sa galerie de chefs-d'œuvre, parmi les Millet et les Delacroix, pour la copier. L'aquarelle (repr. p. 152), est le seul travail sur papier encore existant de l'époque avec Gauguin. Les lignes sinueuses qui courent sur le tableau, se moquent hardiment des silhouettes des personnages et se fondent les unes aux autres à partir des ourlets des costumes de fête. La coiffe des femmes, qui s'évase en un large fichu, marque des formes coulant librement; on les retrouve également dans les contours du chien étendu avec délices sur le sol, d'une silhouette à l'arrière-plan ou même du groupe de trois femmes sur le bord supérieur droit.

Au niveau des couleurs, Bernard n'a pas fait preuve d'une grande imagination; les accents de couleur non mélangée, points lumineux répartis avec une extrême parcimonie, n'y changent pas grand-chose et ce, alors que Van Gogh, le coloriste par excellence, s'y raccroche tout à fait désespérément dans sa version. Dans l'ensemble, Vincent s'en tient à son modèle, même si chez lui son tracé n'est guère exact, le libre flot de lignes autonomes de temps en temps interrompu et le rapport des silhouettes les unes avec les autres moins évident. Seul le renoncement presque total à la couleur fait entrer Van Gogh dans la succession de Bernard et de ses principes artistiques.

Les Alyscamps, allée à Arles
Arles, novembre 1888
Huile sur toile, 72 x 91 cm
Collection Stavros S. Niarchos



Femmes bretonnes et enfants
(d'après Emile Bernard)
Arles, décembre 1888
Aquarelle, 47,5 x 62 cm
Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna



Les arènes d'Arles
Arles, décembre 1888
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Saint-Petersbourg, Ermitage



Dans l'idylle estivale de Pont-Aven, Gauguin, Bernard, Louis Anquetin et Charles Laval avaient élaboré ensemble le projet d'une peinture ne dépendant pas de la nature, parce qu'uniquement astreinte à rendre la délicatesse de l'image. C'est alors qu'apparaît le cloisonnisme. Ce courant artistique suit l'exemple de l'émail cloisonné de l'orfèvrerie médiévale : c'est le contour qui importe, car il confère aux objets représentés, aux motifs, consistance et intégralité et par là autonomie. La ligne l'emporte sur la couleur, car elle représente le constant, l'ordinaire, tandis que la couleur capte seulement la sensation momentanée.

Les choses avaient donc pris une tournure qui n'allait absolument pas dans le sens de Van Gogh. Les contours l'aidèrent simplement à contenir le flot de ses couleurs et à les empêcher de s'évader dans la pure impétuosité. En d'autres termes, les contours étaient les garants du réalisme, ils étaient pour ainsi dire les rênes de sa véhémence et une sorte de matrice dissimulant habilement et discrètement ses imperfections graphiques.

Van Gogh cherche enfin à se rapprocher des idées artistiques de Gauguin avec des tableaux comme le *Souvenir du jardin d'Etten* (repr. p. 153). Ici, tout est subordonné à l'impression de vision, de suggestion d'un monde invisible. Aucune ligne d'horizon n'ancre les événements dans un espace auquel on s'identifie. La suite logique

Souvenir du jardin d'Etten
Arles, novembre 1888
Huile sur toile, 73,5 x 92,5 cm
Saint-Pétersbourg, Ermitage

des motifs est moins embrouillée par des représentations concises et hardies que par le passage subit au dessin bidimensionnel, qui semble négliger la notion d'«espace». Tous les objets sont esquissés, même les tournesols sortant de l'arrangement floral inanimé du premier plan ne sont rien d'autre que des disques chatoyants. Les personnages passent, plongés dans leurs pensées, inabordables: aucun regard, aucun geste n'établit le contact avec l'extérieur – ils sont fixés dans l'univers à deux dimensions et semblent littéralement issus de la représentation du parc d'en face par Gauguin: *Femmes dans le jardin* (Chicago, The Art Institute of Chicago). Seuls les points colorés posés avec obstination donnent à réfléchir aux principes personnels de Van Gogh, mais ils produisent un effet anachronique et un peu déplacé, en tant que réminiscence forcée de sa découverte de la couleur.

Van Gogh s'intéresse ici aux lignes «bizarres et recherchées» qui ôtent tout réalisme à la représentation. Il le paie cher, car il a dû pour ce faire abandonner le motif concret, se plonger en lui-même et imaginer ce que, normalement, les choses elles-mêmes lui montraient d'habitude. Comme le titre l'indique, ce tableau est un souvenir du passé. Il est ainsi apparenté aux toiles de la même époque, au *Semeur* (repr. p. 154), à la *Salle de danse à Arles* (repr. p. 155) ou aux *Arènes d'Arles* (repr. p. 152). «L'Art est abstraction», avait dit Gauguin, «ôte cette abstraction de la nature pen-

Le semeur au coucher du soleil

Arles, novembre 1888

Huile sur toile, 32 x 40 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh





dant que tu rêves devant elle et pense davantage à ton propre travail et à son résultat qu'à la réalité.»

Mais le tableau *Souvenir du jardin d'Etten* est, sous un autre aspect aussi, la clé du travail commun avec Gauguin. C'est précisément en imitant ce dernier, dans l'imperturbable proximité du maître, que s'imposa à Van Gogh l'idée que leurs idées artistiques étaient incompatibles. Van Gogh se souvient clairement de son passé, il rêve de sa mère et de sa sœur, les voit se promener dans le jardin familial du presbytère. Les tableaux de «mémoire» que Van Gogh a réalisés vont bouleverser la vie commune des deux peintres. La concurrence détermine désormais leur vie quotidienne.

Depuis son arrivée, Gauguin avait pris pour point de départ de ses toiles des motifs que Vincent avait déjà étudiés. Il a ainsi fourni des contre-interprétations des tableaux de la récolte, du *Canal «La Roubine du Roi» avec lavandières* (repr. p. 157), du jardin du poète ou de la *Vigne rouge* (repr. p. 162) de Van Gogh. Finalement, il projeta de peindre le tableau qui faisait l'orgueil de Vincent, le *Café de nuit*. La version de Gauguin (repr. p. 158) renonce complètement à l'impression désespérée d'une solitude accablant tout le monde. Les clients tapis dans les coins s'effacent

La salle de danse à Arles

Arles, décembre 1888

Huile sur toile, 65 x 81 cm

Paris, Musée d'Orsay

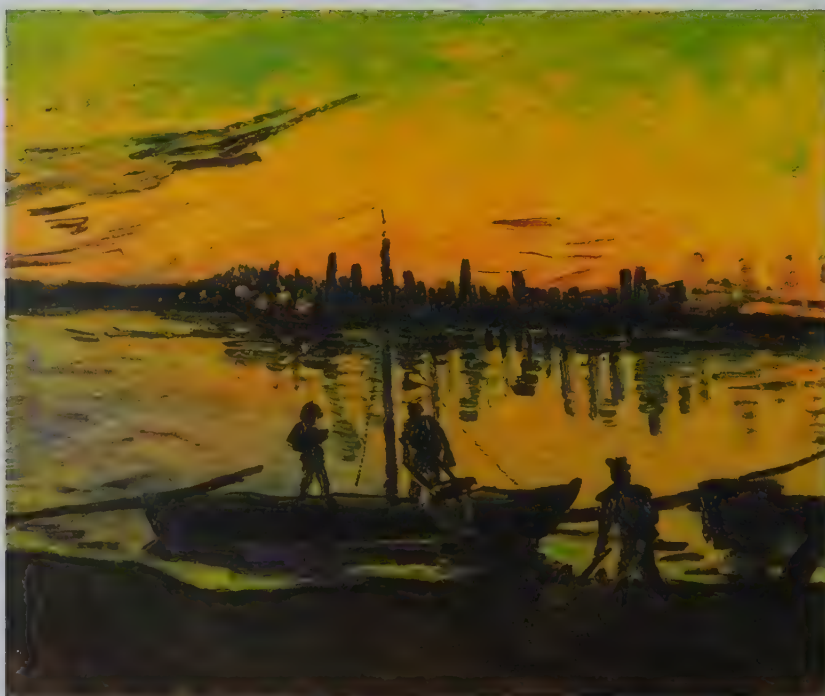


Barques à charbon

Arles, août 1888

Huile sur toile, 71 x 95 cm

Etats-Unis, collection privée



Débardeurs à Arles

Arles, août 1888

Huile sur toile, 53,5 x 64 cm

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Page 157:

**Le canal «La Roubine du Roi»
avec lavandières**

Arles, juin 1888

Huile sur toile, 74 x 60 cm

New York, collection privée





Paul Gauguin

Le café de nuit à Arles (Madame Ginoux)

Arles, novembre 1888

Huile sur toile, 73 x 92 cm

Moscou, Musée Pouchkine

Page 159:

L'Arlésienne: Madame Ginoux avec des livres

Arles, novembre 1888 (ou mai 1889?)

Huile sur toile, 91,4 x 73,7 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art

derrière la personnalité de la propriétaire, Madame Ginoux. Elle regarde hors du tableau, facilite la prise de contact, libérant l'intérieur de l'établissement de l'oppressant sentiment d'isolement dans lequel Van Gogh l'avait plongé.

Le tableau de Van Gogh était nocturne, rien que par la noire tristesse qu'il dégageait. Gauguin décrit par contre un café dont on doit savoir qu'il est ouvert la nuit. Il ne l'a pas créé sur place mais dans son atelier. On ne trouve pas trace de ses états d'âme dans la toile. Gauguin travaillait de manière trop contrôlée et réfléchie pour laisser ses œuvres « mal tourner » en devenant des peintures de situation. Cependant, on retrouve quand même dans son café de nuit l'atmosphère de désolation qui doit y avoir régné. Van Gogh a aimé le tableau pour cette raison, Gauguin l'a méprisé: « Cela ne correspond pas à ma ligne », écrit-il à Emile Schuffenecker, « ces couleurs locales de bouge ne me conviennent pas. » Il devait apparemment trahir ses principes par nécessité, quand il suivait Vincent en tournée dans les bas-fonds de l'existence humaine.

Le *Café de nuit* de Gauguin se base en fait sur deux représentations. L'établissement ne constitue que l'arrière-plan au portrait de sa patronne, il est une sorte d'attribut destiné à marquer le statut de la personne représentée. Madame Ginoux était souvent venue poser dans la maison jaune: Gauguin y réalisera la base d'un





Autoportrait

Arles, novembre-décembre 1888

Huile sur toile, 46 x 38 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art

tableau qui fit ensuite la synthèse de divers dessins (repr. p. 165). Van Gogh, en revanche, a posé son chevalet, il a saisi sa palette et ses pinceaux, et a peint sa toile pendant que Gauguin effectuait ses esquisses (repr. p. 159). Chez les deux artistes, Madame Ginoux prend la même pose, le bras gauche accoudé et la tête légèrement penchée. Gauguin peut la saisir de face et pousse de côté Van Gogh, pour lequel le contact visuel avec ses modèles était justement si important. En peinture, il était redevenu lui-même : surfaces colorées monochromes et monumentales, contrastes puissants, épaisses coulées de peinture dégoulinant du tube.

Qu'en était-il de la cohabitation des deux artistes ? Pourquoi Vincent ne dédia-t-il pas de portrait à son confrère, lui qui recherchait si avidement le face à face du peintre et de son modèle ? Pourquoi Gauguin condescendit-il au contraire à faire un portrait de Vincent, alors qu'il n'attachait guère d'importance au caractère immédiat d'un motif et haïssait l'évidence pour ainsi dire corporelle qui liait le tableau à l'objet de sa représentation ? Pourquoi Van Gogh peignit-il, comme une sorte de réparation, les deux chaises, le trône vide, comme si, avec Gauguin, la vieille interdiction des images retrouvait sa validité, et la personne vénérée devenait uniquement concevable dans le symbole ? Les réponses possibles permettent l'explication suivante : Gauguin se confinait de plus en plus dans le rôle du génie artistique et menaçait d'avancer son



Le pont de Trinquetaille
 Arles, octobre 1888
 Huile sur toile, 73,5 x 92,5 cm
 Etats-Unis, collection privée



**Pont de chemin de fer sur
 l'avenue Montmajour**
 Arles, octobre 1888
 Huile sur toile, 71 x 92 cm
 Zurich, Kunsthaus Zürich (prêt)



La vigne rouge

Arles, novembre 1888

Huile sur toile, 75 x 93 cm

Moscou, Musée Pouchkine

départ tandis que Vincent perdait son assurance par la force des choses et devait voir la valeur de son propre travail remise en question vu l'incompatibilité de plus en plus manifeste de leurs programmes.

Le dilemme de Gauguin n'est pas moins grand que celui de son compagnon. Il décrit de façon explicite les contrastes à Schuffenecker: «Je me sens complètement étranger à Arles, je trouve tout si petit et si pauvre, la région et les êtres humains. Vincent et moi sommes généralement très peu à l'unisson, surtout en ce qui concerne la peinture. Il admire Daudet, Daubigny, Ziem et le grand Rousseau, rien que des gens que je ne peux pas sentir. Par contre, il déteste Ingres, Raphaël, Degas, rien que des gens que j'admire; je lui ai répondu: «Chef, vous avez raison», pour avoir la paix. Il aime beaucoup mes peintures, mais quand je les fais, il trouve toujours que j'ai tort tantôt ici, tantôt là. Il est romantique, et j'ai plutôt un penchant pour les primitifs.» Gauguin voit la situation beaucoup plus clairement que Van Gogh, dont les lettres cherchent plutôt à embellir et par là, à refouler l'échec du projet. Mais Gauguin avait moins à perdre; s'il partait il n'aurait gâché que deux mois. Van Gogh, par contre, voit sa vision de l'univers anéantie, il comprend l'impossibilité d'une utopie conjurée péniblement par son travail. Avec le départ de Gauguin, c'est une bonne partie de sa propre identité qui se volatilise.

En fuyant sous les tropiques, Gauguin montre que l'impatience le rongait. Van Gogh avait par contre rompu tous les contacts, il n'avait au fond jamais noué de liens pouvant lui rappeler le caractère artificiel de ses idées et de ses engouements nébuleux. Tous deux voulaient retrouver la simplicité primitive d'une existence conforme à la nature et cherchaient aussi à fixer leurs idéaux dans des tableaux. Mais Van Gogh concevait son univers pictural beaucoup plus concrètement, il croyait s'y trouver. Pour Gauguin, les scènes d'harmonie que sa peinture évoquait étaient à des années-lumière de l'existence sinistre qu'il menait à Arles. Malgré toute sa solidarité, il ne pouvait s'empêcher de trouver absurdes les idées de son compagnon.

Les phases d'aliénation mentale que devait connaître Van Gogh par la suite illustrent pour ainsi dire l'aspect démentiel d'un concept artistique, qui se propose de concilier le tableau et la réalité, la fiction et l'existence. Gauguin était le catalyseur

Saules têtards au coucher de soleil
Arles, automne 1888
Huile sur carton, 31,5 x 34,5 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





de cette évolution et en ce sens, il a sa part de responsabilité dans le désastre qui se produisit à Arles le soir du 23 décembre, donc à Noël: depuis longtemps déjà, Gauguin menaçait de quitter Arles, la communauté d'artistes et son ami. Dans la soirée du 23 décembre, il sort sans dire où il va. Vincent soupçonne qu'il le quitte définitivement. Il le poursuit. Gauguin, dont l'attention est attirée par les pas familiers derrière lui, se tourne vers lui et aperçoit un Van Gogh bouleversé qui fait volte-face à l'instant même et retourne en toute hâte à la maison. Gauguin est inquiet et décide de passer la nuit dans une pension. Quand il prend le chemin du retour le lendemain matin, tous les habitants d'Arles sont sur pied. La veille de Noël, Vincent s'est mutilé avec un rasoir. Il s'est coupé un morceau d'oreille, l'a enveloppé dans un mouchoir et est allé dans une maison close pour le remettre à une prostituée. De retour à la maison, il s'évanouit. C'est ainsi que le trouve la police alarmée par la dame qui a reçu l'étrange cadeau. Vincent est admis à l'hôpital de la ville. Entre-temps Gauguin est parti, sans un mot. Les deux artistes ne devaient plus jamais se revoir.

Artiste et folie

Il est évident que l'arrivée de Gauguin à Arles a joué un rôle important dans l'effondrement psychique de Van Gogh. Deux personnalités se sont heurtées et se sont livrées des combats d'une telle rudesse, que l'un des deux devait y laisser des plumes. Dans ses souvenirs «Avant et Après» parus en 1903, Gauguin évoque un rasoir qu'il veut avoir vu entre les mains de Vincent lorsque ce dernier le poursuivit dans la nuit. Gauguin mettait totalement en question le génie artistique de son confrère, Vincent tenait à ses idées tout en sachant qu'il paierait cher son obstination. Il savait, et c'est pourquoi il ne pouvait pas trouver d'issue comme Gauguin, que le jour de l'échéance était proche, échéance qu'il avait vue venir depuis longtemps.

La notion de paiement marque la pensée de tout le siècle «matérialiste». Dans la lettre 557, écrite avant l'arrivée de Gauguin à Arles, il dit: «Je sens que je dois travailler jusqu'à l'anéantissement psychique et jusqu'au vide physique, précisément parce que je n'ai aucun moyen de jamais parvenir à rentrer un jour dans nos dépenses.» Et peu de temps après sa dépression, il scande une fois de plus (dans la lettre 571): «Mes tableaux n'ont aucune valeur; ils me coûtent certes énormément, peut-être même mon sang et ma cervelle.»

Van Gogh était prêt à régler les dépenses qu'il occasionnait avec sa propre personne. Bien avant sa séparation abrupte avec Gauguin, il était conscient de l'exploitation abusive qu'il avait pratiquée pour financer son génie artistique. Il ingurgitait de l'alcool et du café en grandes quantités, fumait excessivement, une sorte de drogue qui profitait aux tableaux, mais lui faisait payer physiquement sa propre productivité. «Au lieu de manger suffisamment et régulièrement, je me serais maintenu avec du café et de l'alcool» – ainsi décrit-il dans la lettre 581 les reproches qui lui ont été adressés par le personnel de la clinique: «Je reconnais tout, mais pour atteindre le ton jaune intense que j'ai atteint cet été, il a justement fallu que je me stimule pas mal.» Il fait un pas décisif supplémentaire la veille de Noël. La mutilation qu'il s'est infligée le marquera jusqu'à sa mort. A travers Gauguin, son génie artistique était plus que jamais remis en question. Van Gogh se voyait en quelque sorte obligé d'augmenter sa mise. Le bout d'oreille qu'il s'est coupé est le prix de la productivité; elle doit ainsi non seulement se prolonger, mais aussi s'intensifier. Van Gogh a par la suite décrit les hallucinations visuelles et auditives qu'il avait



Paul Gauguin
L'Arlésienne (Madame Ginoux)
 Arles, novembre 1888
 Crayons de couleur et charbon,
 56,1 x 49,2 cm
 San Francisco (CA), The Fine Arts Museum,
 Aschenbach Foundation for Graphic Arts

Autoportrait à l'oreille bandée
 Arles, janvier 1889
 Huile sur toile, 60 x 49 cm
 Londres, Courtauld Institute Galleries



Nature morte avec planche à dessin, pipe,
oignons et cire à cacheter
Arles, janvier 1889
Huile sur toile, 50 x 64 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

durant ses crises : « Chez moi, c'était à la fois la vue et l'ouïe », comme il le dit dans la lettre 592.

Van Gogh va porter – ce qui octroie une qualité inédite à son acte – le bout d'oreille sanglant qu'il vient de couper dans une maison close. Là, semble-t-il supputer, son geste serait compris et considéré solidairement. La prostituée et l'artiste sont complices par nature : « Proscrite et rejetée par la société, comme nous le sommes toi et moi en tant qu'artistes, elle est certainement notre amie et notre sœur », explique-t-il à Bernard dans la lettre B 14. Vincent voulait être un moine « qui va dans une maison close tous les quinze jours ». La maison de l'artiste et la maison close étaient ses enclaves, les niches dans lesquelles pouvait s'installer cet ermite malgré lui. Mais les femmes de la maison close alarment la police et ameutent la foule qui entoure la maison jaune le lendemain matin. Elles ne pouvaient naturellement pas agir autrement et ont vraisemblablement sauvé Vincent de l'hémorragie. Sa lutte pour son art était jusque-là restée limitée à l'étroit domaine de sa sphère privée, s'était exprimée dans un grand nombre de lettres et avait marqué ses tableaux de son empreinte originale. Le public n'y prit pas la moindre part. Mais après son acte autodestructeur, la société entre alors en jeu et le pousse dans le rôle qui lui va pour ainsi dire comme un gant – il devient dément.



Deux semaines après sa crise, Van Gogh peut quitter l'hôpital. Il n'y est pas entré pour aliénation mentale, mais à cause de l'hémorragie due à sa blessure et qu'il faut stopper. Il se retire dans sa maison, recommence à peindre et continue à avoir des relations avec les rares familiers du voisinage. Un mois plus tard, début février 1889, Vincent est victime d'un délire paranoïaque, il est de nouveau conduit à l'hôpital où il restera dix jours sous contrôle médical. Une requête des habitants d'Arles parvient aux autorités, leur demandant d'interner Vincent parce qu'il constitue un « danger pour la communauté ». A la fin du mois de février, Van Gogh est encore une fois conduit à l'hôpital. Pleinement conscient et sans le moindre symptôme de folie, il se voit enfermé; on ne lui accorde ni livres, ni peinture, ni même sa pipe. Il est en prison, et puisqu'il est considéré comme un aliéné, sa réclusion cellulaire se déguise en séjour à l'hôpital.

Plus jamais personne ne posera la question du bien-fondé de ses actes, de leur sens. Une question qui l'avait toujours torturé. Van Gogh a fait la paix avec la société. C'est apparemment aussi pour cela qu'il se soumet aussi facilement et entre de son plein gré à l'asile de Saint-Rémy. Van Gogh est officiellement nommé peintre maudit, un sauvage qui est en même temps un artiste. La non-adaptation fait partie de son rôle de dément.

L'hôpital d'Arles

Arles, avril 1889

Huile sur toile, 74 x 92 cm

Winterthur, Collection Oskar Reinhart



Le jardin de l'hôpital d'Arles

Arles, avril 1889

Huile sur toile, 73 x 92 cm

Winterthur, Collection Oskar Reinhart

Van Gogh voyait clairement que le scandale qu'il avait provoqué était une merveilleuse réclame pour les ambitions du nouvel art. Il comprenait qu'il personnifiait l'avertissement fatidique capable de faire frissonner la bonne société en lui montrant ses propres abîmes: «L'horrible superstition de certaines personnes en ce qui concerne l'alcool les amène à tirer vanité du fait qu'elles ne boivent, ni ne fument jamais – on nous demande déjà de ne pas mentir, de ne pas voler, etc., de ne pas commettre de crimes petits ou grands, et il devient par trop difficile de n'avoir que des vertus dans une société où nous sommes enracinés, qu'elle soit bonne ou mauvaise» (lettre 585).

Van Gogh avait sans conteste des accès de paranoïa et de profonde mélancolie. Mais ils sont aussi des moments où il est en accord parfait avec lui-même, des instants d'autisme que le profane ne saurait comprendre. Van Gogh est devenu lui-même sa propre légende artistique. Par là, il offre aussi une nouvelle interprétation de l'unité de l'art et de la vie. L'artiste et l'homme ne se retrouvent que dans la folie, libérés des petits conflits quotidiens, imitant monumentalement les grands prédécesseurs. L'un deux est bien concret: Monticelli, le peintre dont on dit qu'il a travaillé jusque dans le delirium tremens. Et il y a les compagnons de folie: Friedrich Nietzsche, August Strindberg, Rimbaud.



«Autant que j'en puisse juger», écrit Van Gogh à son frère dans la lettre 580 pour le rassurer, «je ne suis pas à proprement parler atteint d'aliénation mentale. Tu verras que les tableaux que j'ai faits dans les périodes entre les accès sont calmes et pas plus mauvais que d'autres. Le travail me manque plus qu'il ne me fatigue.» Van Gogh assure à son frère qu'il est resté le même. Et effectivement, les changements les plus remarquables se manifesteront seulement à Saint-Rémy, donc à l'époque où Van Gogh se résigne consciemment à sa confusion. Dans quatre thèmes au moins, il reflète et fait sienne la nouvelle situation. D'une part, il laisse défiler fort concrètement les événements de ce 23 décembre, d'autre part, il cherche à traduire par des images le sentiment de claustration et donc la claustrophobie qu'il éprouve. Le désir de trouver à travers la peinture la confiance et la familiarité acquiert une nouvelle priorité et, finalement, Van Gogh retrouve les habitudes de ses débuts, surtout la copie, qui joue désormais un rôle primordial.

Van Gogh cherche à saisir avec une obstination inhabituelle l'animation tranquille des choses réconfortantes, dans laquelle la diversité des citations doit se transmettre elle-même à la densité et à la clarté du tableau (repr. p. 186). En arrangeant les objets, il se représente ce qui peut l'aider dans son état actuel: «L'Annuaire de la Santé» de François Raspail, un opuscule médical pour se soigner soi-même, qui paraît chaque

Vue d'Arles avec verger en fleurs
Arles, avril 1889
Huile sur toile, 72 x 92 cm
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

année; des oignons que Raspail conseillait pour lutter contre l'insomnie; plus loin, la chère pipe et la blague à tabac; une lettre adressée à l'artiste, encouragement et solidarité du frère lointain; une bougie allumée qui symbolise que le feu de la vie n'est pas encore éteint; à côté d'elle, de la cire à cacheter rouge et la certitude que ses propres lettres atteindront ses amis; pour finir, une bouteille de vin vide, montrant qu'il s'est détourné de l'alcool. Quant à la composition du tableau avec son arrangement peu réussi des objets, elle nous indique le débordement émotionnel avec lequel Van Gogh prenait vraiment chacune de ces consolations, l'examinait minutieusement et la mettait consciencieusement sur la toile. Toutes lui souhaitent du bonheur et lui donnent de l'optimisme.

Van Gogh fournit l'antithèse à cette toile avec trois tableaux dictés par la souffrance de l'isolement: *Vue d'Arles avec verger en fleurs* (repr. p. 169), *Jardin de l'hôpital d'Arles* (repr. p. 168) et *L'hôpital d'Arles* (repr. p. 167). Entre la nature morte timidement enjouée et ces travaux un peu résignés, il y a les semaines où il a été interné. Van Gogh prend pour thème l'expérience de la claustration – l'empreinte stylistique des tableaux n'en a pas encore subi l'influence. La *Vue d'Arles avec les arbres en fleurs* est le chef-d'œuvre de l'expression silencieuse et sensible de sa propre détresse. Les troncs noueux de trois peupliers sont placés devant le panorama ac-



Deux papillons blancs

Arles, printemps 1889

Huile sur toile, 55 x 45,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Champ aux fleurettes jaunes

Arles, avril 1889

Huile sur toile sur carton, 34,5 x 53 cm

Winterthur, Kunstmuseum Winterthur



Touffe d'herbe

Arles, avril 1889

Huile sur toile, 44,5 x 49 cm

Collection privée



A gauche:

Quatorze tournesols dans un vase

Arles, janvier 1889

Huile sur toile, 92 x 73 cm

Tokyo, Yasuda Fire & Marine Insurance Company



A droite:

Douze tournesols dans un vase

Arles, janvier 1889

Huile sur toile, 92 x 72,5 cm

Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art

cueillant de la ville avec les vergers en fleurs riches en promesses. Mais à la différence de la vue sur les *Alyscamps* (repr. p. 150 et 151), leurs verticales n'ont rien d'un raffinement esthétique, ce sont moins des accents structuraux que des barrières, des frontières insurmontables. Le quadrillage du tableau, que Van Gogh avait pu apprendre auprès de Gauguin, veut exprimer concrètement le sentiment de claustrophobie qui devait nécessairement s'emparer de lui pendant sa détention. L'utopie de la vie meilleure, qui se dissimule dans le jardin et dont l'artiste avait pu se saisir un an auparavant, est maintenant inaccessible.

Depuis les premiers mois passés à Paris, l'homme à la bêche avait disparu de l'univers pictural de Van Gogh et cédé place à des personnages se promenant comme la dame, ou se donnant le bras comme le couple. Mais le vieil élément iconographique réapparaît. Avec l'homme qui bêche, l'expérience de l'effort, de la souffrance et de la fatigue redevient un thème central. La *Vue d'Arles* est presque trop significative dans son infatigable analyse de tous les espoirs. Même ce qui tient du paradoxe fait place à l'élément traumatique.

Dans son besoin de consolation et d'espoir, Van Gogh avait osé s'approcher tout près de ses objets dans la *Nature morte avec planche à dessin, pipe, oignons et cire à cacheter* (repr. p. 166). Au cours de quelques études d'après nature faites au printemps, il se plonge littéralement dans le monde des plantes: *Deux papillons blancs* (repr. 170), *Rosiers en fleurs* (repr. p. 174), *Touffe d'herbe* (repr. p. 171) ou *Champ aux fleurettes jaunes* (repr. p. 171). Il s'exerce ici à ce qui constituera une grande partie de son travail à Saint-Rémy: la vue extrêmement rapprochée s'alliant à la vénération éprouvée pour la création.

Dans la *Touffe d'herbe* (repr. p. 171), les fleurs sont devant le spectateur, prêtes à

chaque instant à l'envahir, comme les plantes carnivores avec des tentacules et des gueules. Tout devient vertige, tout veut désorienter, étourdir. Ici s'exprime à la perfection l'un des principes de représentation que Van Gogh utilise pour formuler le sentiment d'oppression, d'inéluctable et d'excitation maniaque. Cela n'a absolument rien à voir avec l'art des malades mentaux. C'est une stylisation consciente qui cherche à exprimer dans un langage châtié ce qui ne peut être nommé selon les conventions.

Pendant les longues semaines où il est interné et surveillé, Van Gogh avait été torturé, tourmenté par le fait que sa chère peinture ne lui était permise que sous réserve. Et s'il était autorisé à se servir de ses pinceaux et de sa palette, il n'était pas question de chercher des motifs dans les environs, de parcourir la région. Il ne devait pas rester seul, disait le rapport médical. Van Gogh avait donc besoin d'autres thèmes artistiques et il se mit à copier ses propres tableaux.

Ce faisant, il ne s'attaqua qu'à deux motifs. Des tournesols dans le vase naquirent encore trois autres versions, il copia deux fois avec de légères variantes (repr. p. 172



Quatorze tournesols dans un vase

Arles, janvier 1889

Huile sur toile, 95 x 73 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh



Rosiers en fleurs
 Arles, avril 1889
 Huile sur toile, 33 x 42 cm
 Tokyo, National Museum of Western Art



Chemin avec saules élagués
 Arles, avril 1889
 Huile sur toile, 55 x 65 cm
 Collection Stavros S. Niarchos



et 173) l'original aux quatorze fleurs (repr. p. 138) et une fois (repr. p. 172) l'original aux douze fleurs (repr. p. 137). La couleur prête encore au motif direct, concis, son caractère neuf et inédit. Les versions originales étant destinées à la maison jaune, les versions reprises devaient également être placées dans un contexte décoratif. Dans le triptyque, deux d'entre elles devaient encadrer un panneau médian qui était également une copie, le portrait de Madame Augustine Roulin, *La Bercense*. Van Gogh s'est attaqué cinq fois en tout au portrait (repr. p. 176 et 177). La première version était restée inachevée sur le chevalet lorsqu'il fut victime de sa crise. La femme qui pose dans le fauteuil de Gauguin tient une corde entre les mains. Elle a en effet amené avec sollicitude son nouveau-né qu'elle berce doucement en tirant sur le cordon.

«Au sujet de ce tableau, j'avais dit à Gauguin», se souvient-il dans la lettre 574, «alors que nous parlions un jour des pêcheurs d'Islande et de leur triste solitude, exposés au danger sur la mer vide – j'avais donc dit à Gauguin qu'au cours de ces entretiens amicaux, j'avais eu l'idée de peindre un tableau devant lequel les pêcheurs, à la fois enfants et martyrs, quand ils le verraient dans la cabine d'un bateau de pêche, auraient le sentiment d'être bercés, d'entendre à nouveau leur propre berceuse.» Arrangé en triptyque avec les tournesols, il atténuerait également les regrets de Van Gogh, «enfant et martyr».

Augustine était la femme de Joseph Roulin, facteur et voisin, qui est devenu l'ami le plus proche de Van Gogh à Arles. Pour Vincent, ils se ressemblaient : Roulin, l'alcoolique et socialiste convaincu, incarnait non seulement à merveille les habitudes communes, mais aussi, en tant que père de famille, l'un des souhaits les plus profonds de Van Gogh. Les Roulin et nombre de leurs enfants avaient souvent posé pour le peintre. Rien d'étonnant donc à ce qu'il voulût une fois encore se remettre en tête, en les copiant, ces seuls résultats de ses efforts pour attirer l'affection. Van Gogh

A gauche:

Portrait de Joseph Roulin

Arles, avril 1889

Huile sur toile, 64 x 54,5 cm

New York, The Museum of Modern Art

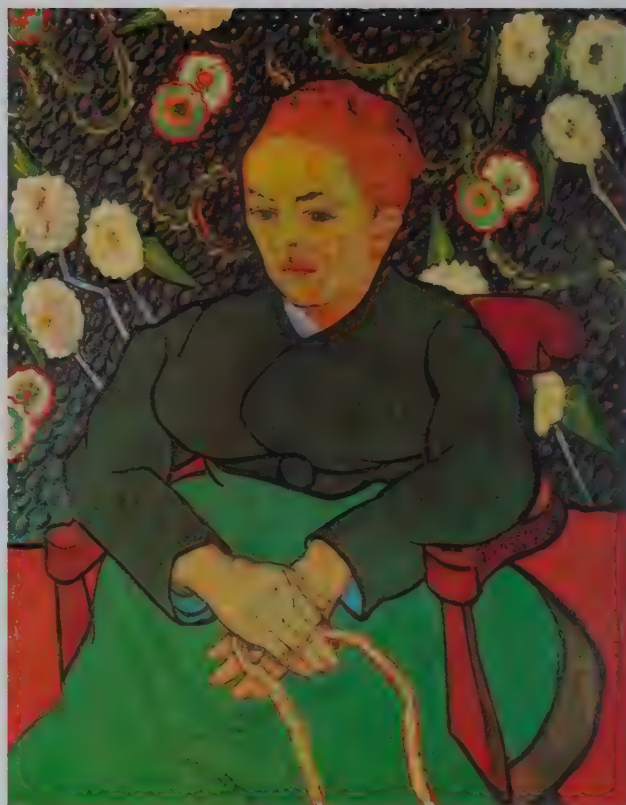
A droite:

Portrait de Joseph Roulin

Arles, avril 1889

Huile sur toile, 65 x 54 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



A gauche:

La Berceuse (Madame Augustine Roulin)

Arles, décembre 1888

Huile sur toile, 92 x 73 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

A droite:

La Berceuse (Madame Augustine Roulin)

Arles, janvier 1889

Huile sur toile, 93 x 74 cm

Rancho Mirage (CA), Mr. and Mrs. Walter

H. Annenberg Collection

peignit trois versions d'un portrait de Joseph Roulin qui avait été réalisé pendant l'été 1888 (repr. p. 145). Par rapport à l'original, le fond modifié, devenu plus décoratif (repr. p. 175), attire l'œil, comme tous les tableaux de la Berceuse. Comme s'il voulait s'occuper plus longuement des êtres qui lui étaient chers, il peignait d'innombrables cercles minuscules sur le fond, le garnissait minutieusement de points et créait à partir de l'arrangement des dessins floraux: arabesques en forme de fleurs et bourgeons se transformant en figures géométriques. Il poursuivra avant tout la saisissante vue en gros plan et les copies qui exigent de la confiance et des rapports d'intimité en ce sens qu'elles tentent de jeter un pont entre le monde extérieur, qu'il s'agisse de la nature ou de ses prochains, et un monde intérieur, qui était devenu si difficile pour Van Gogh.

Page 177:

La Berceuse (Madame Augustine Roulin)

Arles, janvier 1889

Huile sur toile, 93 x 73 cm

Chicago (IL), The Art Institute of Chicago





« Presque un cri de peur »

Saint-Rémy, mai 1889 – mai 1890

Une vie monacale

Peu avant l'arrivée de Gauguin à Arles, Van Gogh avoue à son frère (lettre 556) : « Une fois de plus, je suis proche de l'état de folie . . . , et si je n'avais pas en quelque sorte une double nature, celle du moine et celle du peintre, je serais, depuis longtemps et complètement, tombé dans ledit état. » Six mois plus tard, il se souvient de sa « double nature » et pour continuer à peindre, il se rend à l'hospice Saint-Paul-de-Mausole près de Saint-Rémy, un asile d'aliénés situé dans l'ancien cloître des Augustins, à environ vingt kilomètres au nord d'Arles. Le bâtiment devient alors tout naturellement à la fois hôpital psychiatrique, cloître, atelier de peinture. Van Gogh avait recours à la métaphore de la vie en cellule, qui devait générer la créativité :

« Il est fort vraisemblable que j'aurai encore beaucoup à souffrir », écrit-il à sa sœur (lettre W11) peu avant son internement volontaire. « Pour parler franchement, cela ne me plaît pas du tout, car je ne voudrais en aucun cas avoir une existence de martyr. J'ai toujours visé autre chose que l'héroïsme . . . ; certes, je l'admire chez les autres, cependant, je le répète, je ne le considère ni comme mon devoir, ni comme mon idéal. » Et pourtant, il assume une vie, à laquelle Gauguin, qui suivait lui-même avec ardeur son propre chemin de croix, ne se serait jamais soumis. Van Gogh a peut-être son martyre en horreur, néanmoins il le prépare lui-même. Dans l'atmosphère oppressante et mélancolique des vieux murs, il fallait que se renforce une atmosphère et que se radicalise une conception du monde, qui tournaient autour de son propre mal. Saint-Rémy est un monde clos. Isolé de la vie légère et colorée, le peintre se concentre entièrement sur son moi et les forces psychiques qui l'envoûtent. Elles agissent sur lui dans la mesure où il peut s'en rendre maître dans ses tableaux. Van Gogh contemple son univers intérieur, il ne connaît ni distractions, ni contacts humains et il a naturellement renoncé à ses anciens « poisons ». Ensemble, l'art et la vie fouillent leurs propres abîmes.

Van Gogh l'a immédiatement compris, et fixé dans trois gouaches : cet environnement monacal incite moins à l'exultation qu'à la fustigation. Ces chefs-d'œuvre de concision décrivent avec lucidité la triste situation du peintre ; nous en représentons deux (repr. p. 180). Les portes grandes ouvertes du *Vestibule de l'hospice Saint-Paul* invitent, semble-t-il, le pensionnaire à entrer dans le jardin clair et riant, un monde extérieur serein où murmure doucement une fontaine, derrière laquelle le bâtiment apparaît en transparence. Quelques pas seulement, et l'on est environné d'une paisible impression de douceur provençale. Mais ces pas sont interdits à Van Gogh. Pour lui, en effet, le printemps et l'espoir qui se révèlent de l'autre côté du seuil n'existent qu'en tant qu'image.

Autoportrait

Saint-Rémy, septembre 1889
Huile sur toile, 65 x 54 cm
Paris, Musée d'Orsay



Le monde nouveau que nous apercevons dans le *Couloir de l'hospice Saint-Paul* (repr. p. 180) est encore plus oppressant et sans issue. C'est un univers d'interminables couloirs ramifiés aux allures de labyrinthe, retour de l'éternelle uniformité devenue architecture. Une figure brunâtre sort rapidement du couloir, ce personnage sans repos est un des passants anonymes qui ont peuplé de tout temps les toiles de Van Gogh. Jusqu'ici, son chemin le menait vers une contrée non définie hors du tableau. La voie de cet homme est toutefois clairement tracée : jamais plus il ne trouvera le chemin pour sortir de cette prison, qui est moins bâtiment que métaphore de son existence.

Van Gogh sait mettre en valeur ce style concis, et son art montre une fois de plus un aspect réfléchi que son déséquilibre mental ne saurait entamer. Au bord de l'abîme, il s'est fixé une dernière tâche, s'attaquer aux motifs et aux séries qui n'ont pas encore été traités. Un tableau, c'est un jour de gagné, une série c'est une tranche de vie. Son assiduité au chevalet n'a sans doute jamais été aussi grande que pendant le séjour à Saint-Rémy.

Theo l'a immédiatement compris et formulé dans l'une des quelque quarante lettres qui nous restent des dernières années des deux frères : « Tes dernières toiles m'ont fortement donné à réfléchir à propos de ton état d'esprit au moment où tu les as faites. Il y a dans toutes une force de la couleur que tu n'avais encore jamais atteinte jusque-là, ce qui est au fond déjà quelque chose de rare ; mais tu es encore allé plus loin, et s'il y a des peintres qui cherchent le symbole sur le chemin de l'altération de la forme par la violence, je trouve cela exprimé dans beaucoup de tes toiles... Mais comme ta tête a dû travailler, comme tu as osé aller jusqu'à l'extrême

A gauche :

Vestibule de l'hospice Saint-Paul

Saint-Rémy, octobre 1889 (ou mai)

Craie noire et gouache, 61 x 47,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh

A droite :

Couloir de l'hospice Saint-Paul

Saint-Rémy, octobre 1889 (ou mai)

Craie noire et gouache, 61,5 x 47 cm

New York, The Museum of Modern Art

Portrait du surveillant en chef Trabuc

Saint-Rémy, septembre 1889

Huile sur toile, 61 x 46 cm

Solothurn, Kunstmuseum Solothurn, Fondation Dübi-Müller





Oliviers avec les Alpilles à l'arrière-plan
 Saint-Rémy, juin 1889
 Huile sur toile, 72,5 x 92 cm
 New York, Mrs. John Hay Whitney Collection

limite, là où l'on doit inévitablement être pris de vertige» (lettre T 10). Sensibilisé par la proximité vitale de Vincent pendant des décennies, son frère exprime par des mots le pourquoi de l'activité artistique incessante de Vincent à Saint-Rémy: il s'agissait de fuir la folie en reflétant un univers artistique très complexe.

Jacques-Louis David réalisa en 1794 sa *Vue du Jardin du Luxembourg à Paris*. Connaissant sans nul doute cette œuvre, Van Gogh a repris la perspective du prisonnier dans ses innombrables variations sur le «champ entouré de murs», un espace contigu aux bâtiments du cloître. Prenons l'exemple du *Paysage avec laboureur* (repr.



Paysage avec laboureur
 Saint-Rémy, fin août 1889
 Huile sur toile, 49 x 62 cm
 Etats-Unis, collection privée



p. 182): comme David, Van Gogh perçoit aussi deux sphères distinctes, séparées par un mur, une clôture: d'un côté, il y a l'asile fermé avec sa modeste surface non bâtie, de l'autre, le monde de la liberté qui respandit, clair et ensoleillé. L'interminable ruban de la barrière, uniquement interrompu par le cadre, rend tout échange impossible. Ce ne sont ni la barrière, ni les travailleurs, ni les arbres lointains qui traduisent la claustration et l'inaccessibilité du bonheur. Van Gogh assouplit une fois encore ses matériaux. La ligne et la couleur, métaphores de l'utopie à Arles, cherchent maintenant à exprimer dans le tableau l'espoir perdu et la peur de l'avenir. Les motifs concrets ne sont rien sans les dépôts de peinture à l'huile qui les transforment complètement.

Vis-à-vis de Bernard, il a reconnu ce tour de force qui lui faisait suivre volontairement les traces de déments. Il décrit son tableau *Jardin de l'hospice Saint-Paul* (repr. p. 183): «Tu comprendras», avoue-t-il dans la lettre B 21, après avoir décrit la toile en détail, «cette combinaison d'ocre rouge et de vert assombrie par du gris, les traits noirs qui marquent les contours, tout cela produit un peu le sentiment d'angoisse appelé «noir-rouge», dont certains de mes compagnons d'infortune souffrent souvent. Et le motif du grand arbre frappé par la foudre, le sourire maladif rose-vert de la dernière fleur d'automne renforce encore cette idée.» La couleur doit

Jardin de l'hospice Saint-Paul
Saint-Rémy, novembre 1889
Huile sur toile, 73,1 x 92,6 cm
Essen, Museum Folkwang



Le mûrier

Saint-Rémy, octobre 1889
Huile sur toile, 54 x 65 cm
Pasadena (CA), Norton Simon Museum of Art

infliger aux motifs les blessures qui font d'eux les compagnons d'infortune du peintre. Les mouvements circulaires obsessionnels et le trait sinueux et impulsif en perpétuelle agitation sur la toile octroient aux travaux que Van Gogh a réalisés à Saint-Rémy une qualité supplémentaire. Les variations sont illimitées. Parfois extrêmement lisses, flexibles et décoratives, elles peuvent conférer au tableau la délicatesse d'une tapisserie, par exemple au portrait *Oliviers avec les Alpilles à l'arrière-plan* (repr. p. 182). Ou bien elles s'étalent sur la toile de manière si rustiquement gauche et si confuse que le tableau se transforme immédiatement en un relief de coulées, comme par exemple dans certaines représentations de cyprès (repr. p. 185).

Van Gogh en frère convers: il n'a signé que sept tableaux des 140 réalisés à l'intérieur des vieilles murailles. Il n'était probablement pas satisfait des résultats atteints. Longtemps avant que celui-ci ne devienne un point du programme de l'art moderne, Van Gogh s'est essayé à l'«Art Brut» en s'approchant délibérément et tout à fait consciemment de la création des aliénés mentaux. Mais le refus de signer renvoie tout aussi sûrement au désir de se fondre dans l'anonymat et l'humilité d'une vie solitaire.

Oliviers, cyprès, montagnes

Contrairement à ses compagnons, Van Gogh n'était pas interné. En tant que véritable moine-artisan, il pouvait quitter le cloître et rentrer dans sa cellule une fois son travail accompli. L'établissement de Saint-Paul-de-Mausole était le centre de son existence et, les mois passant, ses excursions dans les alentours se firent plus vastes. Il dépendait de ses motifs. Pendant des semaines le muret autour de l'établissement resta la frontière mentale qu'il ne dépassait pas. Il peignait donc le champ avec sa barrière de pierre, barrière psychique elle aussi. Au-delà, cependant, s'ouvrait un

Cyprès

Saint-Rémy, juin 1889
Huile sur toile, 93,3 x 74 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art







paysage incroyablement riche, dont il ne percevait que maintenant les particularités. Dès lors, il développa son penchant pour une région, à laquelle les cyprès, les oliviers et les collines arides conféraient son caractère méditerranéen. Il n'avait qu'à les observer de près, et la bizarre primitivité qui lui importait de plus en plus dans son art, une intuition touchant au diabolique, au complexe, s'élevait de ses motifs.

Le paysage au-delà de la clôture lui fournit donc un nouveau répertoire de motifs (repr. p. 187). La chaîne des Alpilles s'élevait directement derrière les bâtiments du cloître, ourlée d'innombrables oliviers et couronnée ici et là d'un cyprès solitaire, se dressant devant les courbes douces de la montagne. Le cyprès monumental (repr. p. 185) est lui aussi plus proche, sa partie supérieure est même coupée par le bord du tableau. Seuls la prairie et le champ de blé maintiennent encore la distance. Avant de la surmonter également, Van Gogh s'essaie à une première synthèse de ses découvertes. Il en résultera une «fantaisie», un tableau-souvenir, qui montre de manière caractéristique la crainte qu'il éprouve à créer un contact plus intense, et qui deviendra une de ses œuvres les plus célèbres, *La nuit étoilée* (repr. p. 188).

A partir d'un point imaginaire, l'artiste regarde un village. À gauche, un cyprès se dresse vers le ciel, à droite, les feuillages des oliviers se mêlent comme des nuages, et à l'arrière-plan, la ligne ondulante des Alpilles marque l'horizon. Tels qu'ils sont

Champ ensemencé au lever du soleil

Saint-Rémy, mai-juin 1889

Huile sur toile, 72 x 92 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Page 186:

Iris

Saint-Rémy, mai 1889

Huile sur papier sur toile, 62,2 x 48,3 cm

Ottawa, National Gallery of Canada



La nuit étoilée (Cyprés et village)

Saint-Rémy, juin 1889

Huile sur toile, 73,7 x 92,1 cm

New York, The Museum of Modern Art

orchestrés, les motifs font naître des associations avec le feu, la brume et la mer, et la force élémentaire des formes naturelles se transmet aux astres intangibles. A la fois idylliques et menaçantes, les forces primitives enserrant le petit village. La pointe d'un clocher énergiquement dirigée vers le ciel entre en contact avec les forces de la nature alentour, elle est à la fois antenne et paratonnerre. Dans le tableau nocturne, l'imagination picturale a son propre champ d'activité, demandant expressément au spectateur de compenser par le souvenir une vision restreinte par le manque de lumière. Ce jeu avec l'intensité lumineuse de l'obscurité est la découverte artistique de Vincent.

Van Gogh avait également vu des montagnes à Arles. Mais elles formaient alors une composition idyllique, se fondant dans un vaste panorama qui embrassait les scènes de la moisson et le train qui passe, la ferme solitaire et la ville éloignée. C'en était fini à présent: les montagnes s'élèvent à pic sous les yeux du promeneur solitaire, le harcelant de tous côtés et l'attirant vers les abîmes. *La carrière près de Saint-Rémy* (repr. p. 190) semble aspirer irrésistiblement le spectateur et les maigres buissons se pressant vers la lumière ne peuvent le moins du monde endiguer cette impression. Dans le tableau *Collines à Saint-Rémy* (repr. p. 190), même un regard

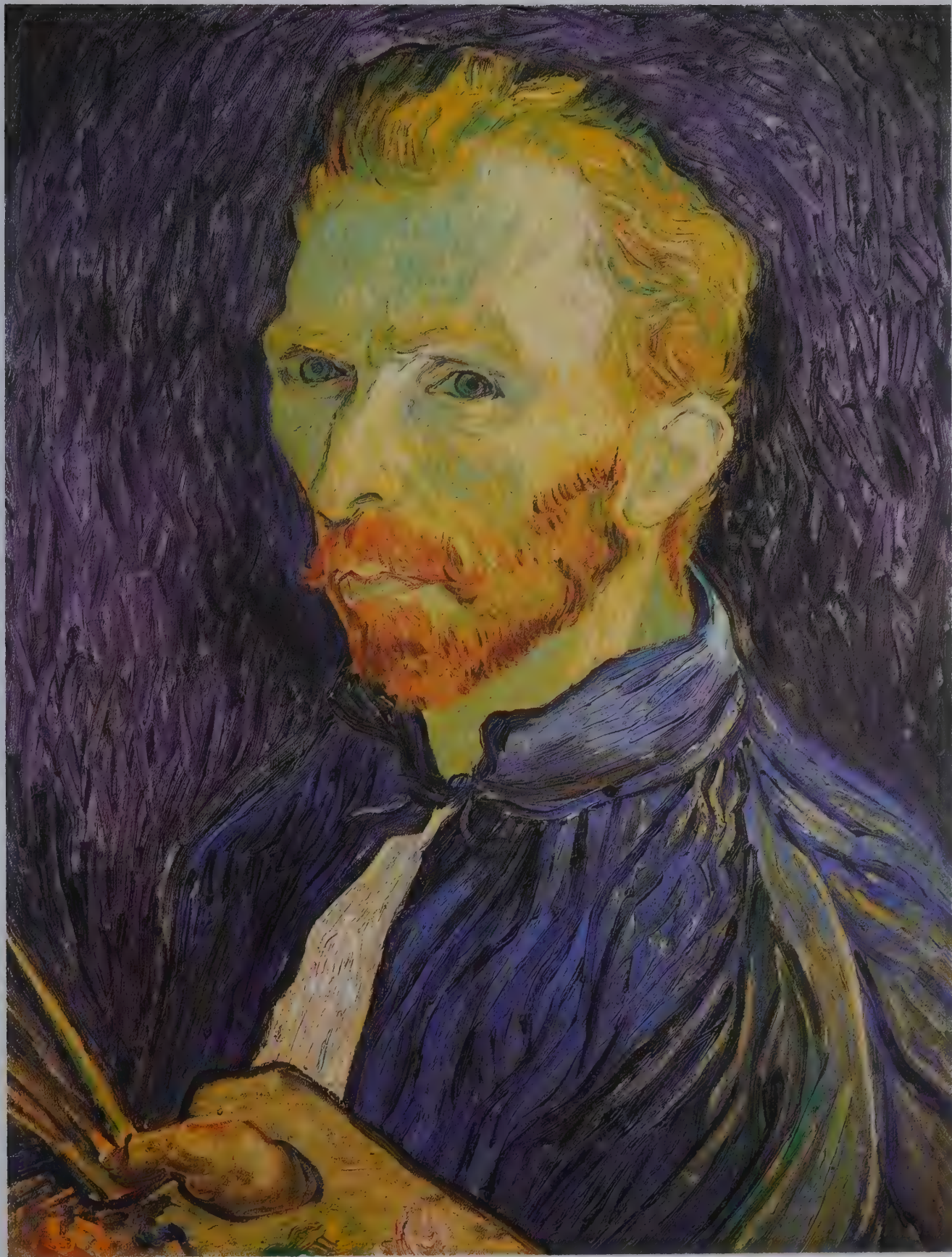
Page 189:

Autoportrait

Saint-Rémy, fin août 1889

Huile sur toile, 57 x 43,5 cm

New York, collection privée





La carrière près de Saint-Rémy
Saint-Rémy, octobre 1889
Huile sur toile, 52 x 64 cm
Collection privée

distancié sur les élévations ne perçoit que les massifs qui se dressent furieusement et non les pittoresques formations rocheuses de la chaîne de collines des Alpilles qui la bordent en réalité.

A l'arrière-plan, les montagnes semblent menaçantes. Le *Champ de blé derrière l'hospice Saint-Paul avec paysan* (repr. p. 191) s'est tellement rapproché du massif que le sentiment de claustrophobie en est décuplé. Ce que la barrière de pierre accomplit en tant que motif, le conglomerat de glaise et de roche l'accomplit pour



Collines à Saint-Rémy
Saint-Rémy, juillet 1889
Huile sur toile, 71,8 x 90,8 cm
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, Justin K. Thannhauser Collection



l'impression d'ensemble. Il dissimule aux regards l'immensité bleue du ciel et anéantit l'horizon, cette ligne qui prête à tout panorama le calme et l'équilibre d'un ordre géométrique susceptible d'être appréhendé. Une sorte de roulis menaçant a remplacé l'équilibre. La montagne en est responsable, qui surgit moins comme phénomène autonome porteur d'une symbolique individuelle correspondante que comme facteur de désordre pour la structure globale de la composition.

La série des oliveraies abrite également des souvenirs d'Arles. A l'époque, Van Gogh avait étudié les arbres fruitiers en fleurs pour dégager leur idéalité japonaise à l'aide d'effets d'éclairage nuancés et de subtiles combinaisons de couleurs. On retrouve ce principe de la lumière dans la série de quinze tableaux consacrés aux oliviers à Saint-Rémy, mais il est devenu absolument secondaire. L'*Oliveraie* (repr. 192), par exemple, ne génère aucun optimisme. Les arbres, bouleversés et comme à l'agonie, dressent plaintivement leurs branches et leurs feuilles vers le ciel, et les environs répondent à leurs lamentations, complices et compatissants. La touche puissante ramène en quelque sorte les éléments à un seul état de la matière et recouvre leur vitalité d'une masse de peinture épaisse et fissurée. On dirait que l'humus et l'atmosphère, le vert des feuilles et l'écorce sont d'un seul jet; cette uniformisation ne

Champ de blé derrière l'hospice Saint-Paul avec paysan

Saint-Rémy, début octobre 1889

Huile sur toile, 73,5 x 92 cm

Indianapolis (IN), Indianapolis Museum of Art



Oliveraie

Saint-Rémy, mi-juin 1889

Huile sur toile, 72 x 92 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

semble toutefois pas faire leur bonheur, vu qu'elle leur prend tout ce qui leur reste de vie individuelle.

Dans le tableau *Oliviers avec ciel jaune et soleil* (repr. p. 193), un soleil impitoyable darde ses rayons: les arbres font mine de fuir, mais une ombre lourde et tenace semble les retenir. Leur existence devient servitude. On ne sent rien de la croissance sans contrainte, au contraire, les branches solidement nouées les unes aux autres se refusent à accepter leur orientation habituelle vers la lumière.

Van Gogh s'était plaint à son frère que Bernard et Gauguin se complaisaient momentanément à représenter des scènes historiques bibliques, en particulier celle du Christ sur le mont des Oliviers. Il disait qu'il n'avait pas besoin de ce genre d'anachronisme. Dans une lettre à Bernard, il confirme cette opinion et interprète brièvement les intentions qu'il associait à la série des oliviers (lettre B21): « Je te parle de ces tableaux pour te rappeler qu'on peut aussi faire surgir l'impression de crainte sans viser tout de suite le jardin historique de Gethsémani; qu'il n'est pas nécessaire, quand on veut donner un motif doux et consolant, de représenter le personnage du Sermon sur la Montagne. » Il veut voir la crainte et la consolation exprimées en même temps dans sa série.

Voilà pourquoi Van Gogh représente dans cet espace, qui n'a que quelques-uns des agréments d'un jardin, des êtres humains qui ne se promènent pas, mais travaillent durement et ont appris à leurs dépens les misères de l'existence (repr. p. 194). Gethsémani symbolise à la fois la Passion du Christ et la foi rédemptrice de ses adeptes. Dans cette série, Van Gogh veut faire sien ce paradoxe. L'olivier représente sa propre aptitude à souffrir et le travail sur le motif.

Le cyprès prédestinait l'univers pictural de Van Gogh à être à la fois le symbole de la vie et de la mort, de l'éclat du soleil et de la sombre tristesse. Quelques rares tableaux se concentrent sur l'arbre lui-même sans s'occuper du paysage qui le domine. Ces toiles baignent toutefois dans une pâte extrêmement dense et épaisse. Les deux cyprès (repr. p. 185) sont moins des objets plats que des reliefs modelés par d'innombrables coulées de tons verts. Leur environnement, le ciel et les buissons, répond aux épaisses stries qui les recouvrent, par une intensité lumineuse autonome saisissante qui n'atteint pourtant pas la matérialité quasi tangible des deux arbres. Ce n'est pas un hasard si Van Gogh est revenu à la technique de ses débuts, qui voulait se rapprocher de la matérialité du motif avec la peinture de ses tubes.

La montagne qui perturbe l'équilibre du tableau, le pathos de la souffrance pro-

Oliviers avec ciel jaune et soleil

Saint-Rémy, novembre 1889

Huile sur toile, 73,7 x 92,7 cm

Minneapolis (MN), The Minneapolis
Institute of Arts





jeté dans l'oliveraie, les flots de couleur qui jaillissent du cyprès : les nouveaux motifs de Van Gogh l'aident à s'assurer de son travail. Et s'il a perdu tout reste de naïveté, la véhémence avec laquelle il se lance dans le face-à-face direct lui est restée. Pour Vincent, hospitalisé comme aliéné mental à l'asile de Saint-Rémy, les cyprès et les oliviers, et uniquement ces deux arbres, sont ce que les tournesols étaient pour l'utopiste exalté d'Arles – des représentants de son Moi et d'un art qui jugeait les symboles individuels irremplaçables.

Oliveraie avec cueilleurs
Saint-Rémy, décembre 1889
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Les portraits

« Le travail me distrait mille fois mieux que n'importe quelle autre activité, et si je pouvais m'y jeter de toutes mes forces, ce serait vraisemblablement le meilleur remède. L'impossibilité d'avoir des modèles et un tas d'autres choses m'en empêchent. » Quand Van Gogh écrit ces lignes dans la lettre 602, il vient de se remettre d'un accès de confusion mentale, le premier à Saint-Rémy. Un accès de délire paranoïaque s'était soudain emparé de lui, alors qu'il se trouvait devant son chevalet, s'apprêtant à commencer le tableau *Carrière près de Saint-Rémy* (repr. p. 190). Pen-



Champ de blé avec cyprès
 Saint-Rémy, fin juin 1889
 Huile sur toile, 73 x 93,5 cm
 Zurich, collection privée

dant cinq semaines, en juillet et en août, il restera dans sa folie. Il a essayé d'avaler la peinture de ses tubes. La direction de l'établissement lui enlève naturellement ses ustensiles de peinture. Ayant retrouvé ses esprits, Van Gogh tente un nouveau départ.

Evitant craintivement toute excitation, il a à présent peur de quitter le cloître. Dépendant de motifs situés à l'intérieur de l'asile, Van Gogh crée les seuls portraits de son œuvre de Saint-Rémy, ils ne sont que six, mais ce sont des points d'orgue de l'art du portrait: Van Gogh cherche les yeux de son vis-à-vis, ces miroirs de l'âme qui reflètent son propre status quo. Le regard acquiert une importance essentielle. Par trois fois, Van Gogh se prend lui-même pour motif.

Encore marquée par les combats qu'il venait d'endurer, la tête osseuse de Van Gogh apparaît dans le tableau représenté page 189. Son visage défait semble encore plus pâle que d'ordinaire, pas seulement en raison du contraste de couleurs, le pâle vert jaunâtre est le fidèle reflet de son état. Van Gogh s'est doté, cas rare dans ses autoportraits, des attributs de son art, pour montrer sa profession, mais aussi pour se cacher dans l'ample blouse de peintre et s'accrocher à sa palette. Un regard timide, extrêmement prudent, scrute le spectateur. Les axes des yeux ne sont pas tout à fait parallèles, et cette divergence à peine perceptible rend incertaine la direction dans

laquelle ils regardent. Ils ont moins l'air de fixer un motif que d'être plongés dans des mondes imaginaires pour lesquels l'œil n'est pas nécessaire.

Dans le tableau reproduit page 178, Van Gogh ose une représentation plus agressive de lui-même, insistant sur son caractère têtu. Ce visage a presque l'air coléreux, maussade, comme s'il en avait assez de rechercher des traces de la physiologie de l'aliéné mental. De profondes rides se creusent à la racine du nez et des pommettes saillantes, les sourcils se hérissent, et les commissures des lèvres se crispent vers le bas. Mais il est par ailleurs voilé d'une confusion alerte de lignes sinueuses, de tourbillons et de vagues qui, partant du fond, englobe la personne de l'artiste et ses vêtements. Le malaise éprouvé devant le calme et l'harmonie que traduit ce tracé, marque également les traits du personnage : ils lui ont en quelque sorte échappé, ont été bouleversés par le désir de défiguration. Ce visage se veut moins brusque, bourru ou même coléreux que vivant et très attentif. La face représentée ici a absorbé trop



Portrait d'un malade de l'hospice Saint-Paul

Saint-Rémy, octobre 1889

Huile sur toile, 32,5 x 23,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh

Autoportrait

Saint-Rémy, septembre 1889
Huile sur toile, 51 x 45 cm
Oslo, Nasjonalgalleriet



de changements, trop de dangers et de troubles pour pouvoir encore contrôler ses tremblements. Van Gogh veut être plein de vitalité, il est donc incapable de tenir la pose qui l'idéaliserait.

Encore un autoportrait pour finir, le plus impitoyable, le plus défiguré, le plus cruel de tous (repr. p. 197). Van Gogh l'envoie à sa mère. Bosselé comme les visages lourds des paysans hollandais, et pourtant dépourvu de naïveté rustique, amaigri et émacié, et pourtant ému par un savoir profond : c'est ainsi que se présente Van Gogh à sa mère. Modelé par de lourdes coulées bourbeuses couleur de terre, ce tableau a retrouvé l'originalité de ses débuts artistiques. L'aveu romantique de la laideur, tel qu'il l'avait formulé pathétiquement dans les toiles de Nuenen, a toutefois perdu son ton emphatique. Dépourvu de couleurs et d'intensité lumineuse, défiguré par l'oreille mutilée et un repousant regard aux aguets, ce portrait est l'ode de Van Gogh à sa propre dignité picturale, c'est son avant-dernier portrait.

Une seule fois, Van Gogh a osé reproduire un pensionnaire de l'asile, dans le *Portrait d'un malade de l'hospice Saint-Paul* (repr. p. 196). De ses yeux bleu foncé, le personnage regarde un monde imaginaire. Les axes des yeux divergent un peu, horizontalement cette fois, si bien que l'une des pupilles tend légèrement vers le haut, et l'autre légèrement vers le bas. Comme si cet homme était à mi-chemin entre les différentes sphères de la réalité, l'une matérielle, l'autre spirituelle, l'état intermé-



dière dans lequel il se trouve se transmet à la peinture qui cherche à le saisir. D'épais sillons de couleur recouvrent la veste et la chemise de l'homme et mêlent son portrait à la matérialité fissurée de ce monde, matérialité qui prêtait également un caractère inaltérable à l'autoportrait de la page 197. Vers le bord supérieur toutefois, la couleur et la toile se transforment en une surface imprécise qui détache les contours de la tête et les fait passer dans le fond sombre et insaisissable. Le tableau semble inachevé, fragmenté. Le torse représenté est aussi le personnage qu'il montre.

«Un homme qui a énormément vu la mort et la souffrance» (lettre 604) lui a servi de modèle pour son *Portrait du surveillant en chef Trabuc* (repr. p. 181). Ce tableau et celui qui représente l'épouse de Trabuc, réalisé le même mois, terminent la série des portraits. Le vieil homme était le surveillant en chef de l'asile, et son regard sévère, mais non bourru révèle une certaine sympathie pour l'artiste, qui s'efforce d'exécuter un portrait relativement fidèle aux détails. De nouveau, les lignes qui englobent les traits marqués du menton ridé et du contour des yeux se dessinent aussi sur les motifs de la veste, qui est plus ornement que vêtement. Le contraste entre la tête, rendue presque aussi exactement qu'avec une photographie, et la structure abstraite et plate de traits sombres sur le buste ne pourrait pas être plus grand. L'autorité de Monsieur Trabuc, due à sa position, a empêché Van Gogh d'interpréter en toute liberté le personnage, ce qu'il avait fait tout naturellement quand il s'agissait de son compagnon d'infortune. On cherchera donc en vain l'identification avec la personne représentée, qui rend possible le regard sans pitié, disséqueur, pénétrant sous la peau jusque dans l'âme. Van Gogh se retrouve moins dans ce modèle qu'il ne se voit confronté à travers lui à une réalité due à son état momentané. Hésitant entre la distance et l'épanchement, il peint un tableau qui reflète ses doutes par l'opposition régnant entre le détail soigneusement noté et la vague indication.

A gauche:

L'Arlésienne (Madame Ginoux)

Saint-Rémy, février 1890

Huile sur toile, 60 x 50 cm

Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

A droite:

L'Arlésienne (Madame Ginoux)

Saint-Rémy, février 1890

Huile sur toile, 65 x 54 cm

São Paulo, Museu de Arte de São Paulo

Le vieil homme triste

Saint-Rémy, avril-mai 1890

Huile sur toile, 81 x 65 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





Champ aux coquelicots
 Saint-Rémy, début juin 1889
 Huile sur toile, 71 x 91 cm
 Brême, Kunsthalle Bremen

Spatialité et couleur

Entre les murs moisis de l'asile, l'artiste mûri dispose maintenant des moyens nécessaires pour traduire le chuchotement prémonitoire du visionnaire dans le puissant langage de la peinture. La silhouette en noir, les promeneurs, le couple, porteurs d'une ambiance paradoxale, sont maintenant rehaussés par des moyens picturaux authentiques et en partie remplacés. La spatialité et la couleur, les constantes du tableau, condensent ce qui, jusque-là, avait plutôt été une affaire d'iconographie, de significations endossées un peu par la contrainte.

Le motif reste naturel pour saisir l'ambivalent, les éternels contrastes du monde ; il doit le rester, puisque l'accès conceptuel de Van Gogh à l'art a toujours commencé dans le contenu. Mais il est aussi devenu plus minutieux dans le choix des objets. Le rajout en atelier devient de plus en plus rare. Au lieu de cela, l'objet représenté est maintenant saisi de très près, il occupe tout le tableau : par exemple le cyprès qui cherche passionnément à s'élever, arbre de cimetière et donc à la fois symbole de mort et réminiscence de l'obélisque égyptien et symbole du soleil. Le motif individuel à lui seul reflète maintenant une vision du monde qui ne peut percevoir séparément la tristesse et la gaieté.



Peu après son arrivée, il s'était occupé d'un coin du jardin de l'hospice Saint-Paul (repr. p. 202). Quelques troncs d'arbre dominant le tableau, et ils se présentent dans une vue rapprochée si hardie que leurs verticales sont coupées par le bord supérieur du tableau. Pour Van Gogh, les écorces fissurées et les naissances bosselées des racines importent moins que le lierre qui les empêche de pousser librement. Ses vrilles enserrant les troncs et fixent les éléments picturaux individuels sur la toile avec une force végétale élémentaire. Mais la mise en scène est tout à fait nouvelle : le lierre ne se cache pas timidement dans un coin, on est frappé par son opulence à la fois familière et menaçante.

La nature et l'art sont profondément comparables en ce sens qu'ils participent tous deux aux secrets de la vie et de la mort. Tout comme le lierre apporte la mort à ce qui vit et prolifère dans la joie, la peinture fixe la vie sur la toile et l'arrête donc ainsi. L'impossibilité de se transformer, c'est aussi mourir. Van Gogh explique cela magistralement dans la lettre 592, où il décrit la genèse de son tableau *Sphinx tête-de-mort* (repr. p. 203) : « Hier, j'ai dessiné un très grand papillon de nuit assez rare, que l'on appelle tête-de-mort, d'une coloration étonnante, très noble. Pour le peindre, il aurait fallu que je le tue, ce qui eût été dommage tellement l'animal était beau. »

Prairie dans les montagnes

Saint-Rémy, décembre 1889

Huile sur toile, 73 x 91,5 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Deux peupliers sur la colline
 Saint-Rémy, octobre 1889
 Huile sur toile, 61 x 45,5 cm
 Cleveland (OH), The Cleveland Museum
 of Art



Coin du parc de l'hôpital Saint-Paul
 Saint-Rémy, mai 1889
 Huile sur toile, 92 x 72 cm
 Lieu inconnu



Cette symbolique de la mort, qui apparaît précisément derrière l'agile vivacité de l'animal, se transmet à l'acte de peindre lui-même. C'est pourquoi il a recopié sa propre esquisse sur la toile, entouré le portrait des couleurs lumineuses des feuilles et des fleurs et créé un hymne à la vitalité de la création.

L'inébranlable conviction chargée de pressentiments, qui perçait dans l'autoportrait de la page 178, apparaît d'autant plus pressante ici : le temporel devient spatial de par la peinture qui ne saurait donc concevoir la métamorphose perpétuelle des phénomènes. Les évocations les plus intenses de la vie, où les tableaux de Van Gogh surpassent de loin leurs précurseurs, se heurtent elles aussi aux limites qui leur sont imposées par la matière. A Saint-Rémy, l'artiste s'efforce désormais de penser jusqu'au bout certains principes de sa peinture. Cela concerne surtout le contraste des couleurs complémentaires et la construction des espaces picturaux sur un double point de fuite.

Champ de blé clôturé au lever du soleil (repr. p. 204) : à première vue, une autre variation sur le thème «surface clôturée derrière l'asile». Toutefois, la plaine n'est

plus le seul motif principal. Une troublante confusion de lignes s'étend sur la toile, pour attacher plus solidement encore le premier plan marqué de mottes hachurées au panorama de montagnes et de ciel, vers lequel tend le regard du spectateur. L'unité indissoluble du champ et de l'horizon apparaît. Deux principes spatiaux se heurtent : ici, la perspective centrale conventionnelle valable depuis la Renaissance avec ses lignes fuyant vers un point situé à l'horizon ; là, l'entonnoir suggestif, tourbillon, remous, qui entraîne tout avec lui à l'arrière-plan. Les buissons et le soleil sont les motifs que les deux principes spatiaux veulent mettre en valeur, l'aspect insignifiant, familier et quotidien du paysage d'un côté, l'auréole mystérieuse de l'autre. Van Gogh se décide pour les deux à la fois et laisse au spectateur le soin de décider quel horizon se lève derrière son champ. L'infini rayonnante et les environs familiers se dérangent mutuellement.

Le double point de fuite n'est pas nouveau dans l'œuvre de Van Gogh. Quelques dessins de la Haye montrent déjà des allées et des chemins de landes qui dérivent à partir de la position de l'artiste. Et à Arles, il en avait fait pendant quelque temps une méthode, par exemple dans *Le pont de Trinquetaille* (repr. p. 161) ou le *Pont de chemin de fer sur l'avenue Montmajour* (repr. p. 161) : les constructions se présentent



Sphinx tête-de-mort

Saint-Rémy, mai 1889

Huile sur toile, 33,5 x 24,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Arbres dans le parc de l'hospice Saint-Paul

Saint-Rémy, octobre 1889

Huile sur toile, 73 x 60 cm

Etats-Unis, collection privée



Champ de blé clôturé au lever du soleil
 Saint-Rémy, décembre 1889
 Huile sur toile, 71 x 90,5 cm
 Collection privée

en diagonale au regard et ne lui permettent que de longer les ouvrages de pierre et de métal en espérant un léger élargissement du champ de vision. Aussi bien à la Haye qu'à Arles, Van Gogh a fait des expériences avec son cadre perspectif, il a placé l'appareil devant lui de manière à ce que les diagonales tendues et celles qu'il voyait soient face à face ; ces tableaux sont donc bien agencés selon les lois de la perspective centrale.

A Saint-Rémy, Vincent a cependant laissé cet instrument de côté : c'est certainement la raison pour laquelle il peut intégrer maintenant des montagnes dans ses paysages sans être obligé d'avoir constamment recours à la seule suite d'horizontales, de verticales et de diagonales. Sans son cadre perspectif, il voit maintenant la puissance paradoxale que cette ancienne méthode d'aménagement spatial a sur ses motifs. Van Gogh y oppose la force suggestive du soleil et la nostalgie de l'infini. La perspective centrale fixe en quelque sorte les objets au premier plan ; le tourbillon des cercles concentriques, qui creuse et aspire, les tire par contre vers le fond. Le champ n'est plus un espace agréable et protecteur. Pour donner son expression à la couleur, Van Gogh devait beaucoup moins forcer ses moyens picturaux. Le contraste des couleurs complémentaires est suffisamment riche en lui-même. L'artiste semble seulement maintenant avoir pris conscience de la symbolique cachée que recèle l'emploi simultané du rouge et du vert, du bleu et de l'orange, du violet et du jaune.

Pour ce faire, il a fallu une fois de plus une image traditionnelle. Cette fois, ce sera le motif standard du couple.

Au plus tard depuis l'épisode de la Haye avec Sien, Van Gogh entretenait des relations contradictoires avec les femmes. Il les percevait comme un danger latent, une tentation, et était suffisamment de son époque pour partager les idées symbolistes sur la «femme fatale», le sphinx ou la Méduse. La femme était pour lui le symbole d'une vie de famille heureuse dont il était privé dans la dure réalité. C'est ainsi qu'un couple se trouve dans l'oliveraie et récolte les fruits (repr. p. 194). De même, des tableaux sont accrochés dans sa chambre au-dessus de son lit, tableaux qui montrent son propre portrait et celui d'une femme (repr. p. 206). Dans le monde meilleur de la fiction artistique, il peut se laisser aller tranquillement à son bonheur, tout en sachant que ce n'est rien de plus que de l'imagination.

A la fin de son séjour à Saint-Rémy, Van Gogh trouve une solution pour ainsi dire définitive à ce problème, *La promenade au clair de lune* (repr. p. 207). Entouré de cyprès et d'oliviers, le panorama des montagnes à l'arrière-plan, un couple se promène dans un décor idyllique au clair de lune. L'ambiance familière de la vision est

La méridienne ou La sieste
(d'après Millet)
Saint-Rémy, janvier 1890
Huile sur toile, 73 x 91 cm
Paris, Musée d'Orsay



renforcée dans cet environnement très provençal. L'homme et la femme sont faits l'un pour l'autre, ils discutent en gesticulant et prennent le même chemin. Et la couleur les accroche subtilement l'un à l'autre. L'homme montre des traces oranges dans sa chevelure, et de bleu, couleur complémentaire, dans ses vêtements; la femme, par contre, le contraste de jaune et de violet. En outre, ce contraste concerne les deux personnages à la fois, puisque leurs vêtements sont unis complémentai-
 rement par la même coloration. Le personnage masculin ne ressemble pas par hasard à celui des autoportraits de Van Gogh qui, vêtu d'une blouse bleue, arborait une chevelure et une barbe rousses.

Les couleurs complémentaires sont ainsi mélangées et opposées, dans une lutte éternelle pour le juste milieu qu'il n'est jamais possible de respecter. C'est donc le contraste lui-même qui est porteur de paradoxe, symbole des incompatibilités et des ambivalences qui dominent le monde. Van Gogh concentre cette idée dans les silhouettes du couple. Mais on peut dire qu'une fois créée, toute son œuvre exprime, en prémisses, le paradoxe dans sa clarté et sa complexité simultanées. Vue de la fin de sa création, l'intervention dogmatique du contraste de couleurs complémentaires acquiert une puissance effective symbolique.

La chambre de Vincent à Arles
 Saint-Rémy, début septembre 1889
 Huile sur toile, 73 x 92 cm
 Chicago (IL), The Art Institute of Chicago





La promenade au clair de lune
Saint-Rémy, mai 1890
Huile sur toile, 49,5 x 45,5 cm
São Paulo, Museu de Arte de São Paulo

Exposition et critiques

Pendant des années, Vincent avait produit des quantités de tableaux. A Paris, où il envoyait périodiquement ses travaux, les piles de tableaux étaient devenues envahissantes, et son frère Theo avait été obligé de louer un entrepôt. Ce trésor artistique qui s'était amassé dans une pièce contiguë au magasin du Père Tanguy, ne pouvait rester dissimulé plus longtemps. De plus en plus de personnes intéressées se pressaient maintenant devant ces peintures. Et Theo, autrefois accusé par son frère de ne rien faire, faisait son possible. Excepté les toiles montrées en secret chez le Père Tanguy et celles qui avaient été présentées en privé dans le restaurant Du Châlet, les Parisiens n'avaient pas encore eu l'occasion de voir l'œuvre de Vincent. Cela changea lorsque, le 3 septembre 1889, la cinquième exposition des « Indépendants » ouvrit ses portes. Van Gogh, expressément encouragé par son frère, osa enfin y participer lui aussi. Il exposa deux tableaux : *La nuit étoilée sur le Rhône*, réalisé à Arles (repr. p. 131) et *Iris* (repr. p. 208), exécuté pendant les premiers jours à Saint-Rémy. Ces œuvres n'attiraient certes pas le « Tout-Paris », mais elles plaisaient néanmoins à un cercle d'artistes et d'esthètes ouverts à l'insolite.

C'est à Bruxelles que l'œuvre de Van Gogh éveilla la résonance la plus surprenante mais aussi la plus significative. Le groupe des « XX », les « Indépendants » belges, ouvrit sa septième exposition d'art en janvier 1890, et Vincent y participa avec six tableaux. L'accueil fait à son œuvre fut aussi ambigu que tout artiste pourrait le



Iris
Saint-Rémy, mai 1889
Huile sur toile, 71 x 93 cm
Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum

souhaiter. Un certain Henry de Groux, qui réalisait depuis longtemps des tableaux religieux, pesta contre «l'horrible vase aux tournesols de Monsieur Vincent» et retira ses propres toiles sans autre forme de procès. A l'occasion du banquet d'ouverture, il renouvela ses tirades, provoquant ainsi les protestations de Toulouse-Lautrec et même un duel pour le lendemain. Immédiatement exclu des «XX», De Groux finit par présenter ses excuses. Cette histoire ne parvint pas jusqu'à Saint-Rémy, mais ce qu'apprit Van Gogh était absolument satisfaisant. Il vendit à Bruxelles son premier tableau: *La vigne rouge* (repr. p. 162), qu'il avait peinte à Arles, fut acquise pour 400 francs par Anna Boch, la sœur de son ami Eugène. Ce fut la seule œuvre vendue de son vivant.

En janvier 1890, Albert Aurier écrivit dans la revue symboliste «Mercure de France» un article sur Van Gogh intitulé «Les solitaires». Bernard avait attiré l'attention du journaliste en chef de l'édifiante revue parisienne sur son confrère et lui avait montré les tableaux pris en dépôt par Tanguy. Theo n'était pas au courant. Le portrait littéraire d'Aurier est remarquable, il décrit dans un langage imagé le génie et la folie, l'incompréhension, la lutte pour le monde meilleur et la solidarité avec les petites gens.

Quand le sixième «Salon des Indépendants» s'ouvrit en mars 1890, Van Gogh était déjà représenté par dix tableaux. «Tes toiles ont beaucoup de succès à l'expo-



sition», lui rapporte Theo (lettre T32), «Monet a dit qu'elles étaient les meilleures. Beaucoup d'autres artistes m'en ont également parlé.» Après six mois d'activités publicitaires, Vincent n'était plus un inconnu. Sa réputation dépassait largement le cercle privé de ceux qui partageaient ses idées et qu'il avait fréquentés alors qu'il vivait à Paris. Il était considéré comme un artiste plein de promesses, qui avait en outre la chance de posséder un avocat prolixe parmi les directeurs de galeries d'art. Le magasin de Theo était maintenant considéré comme la plus importante institution pour le négoce de la peinture moderne. Tous, et Monet avait dû l'apprendre à ses propres dépens, avaient souffert de privations au début de leur carrière, possédés par leur travail et absolument convaincus que leurs frais s'amortiraient. Chez les impressionnistes, l'argent dépensé rentrait entre-temps au centuple. Van Gogh pensait également aux frais. Mais il voyait les choses autrement.

«Quand j'ai appris que mes travaux avaient un peu de succès, et quand j'ai lu l'article en question, j'ai tout de suite eu peur de devoir expier; dans la vie de peintre, le succès est souvent la pire des choses.» C'est ainsi qu'il décrit ses craintes à sa mère (lettre 629a). Non seulement il avait accepté sa solitude, sa maladie, le mépris du monde comme prix de son art, mais il avait aussi appris à les estimer comme choses absolument nécessaires à sa vie. S'il avait désormais du succès, il faudrait certaine-

Iris dans un vase

Saint-Rémy, mai 1890

Huile sur toile, 73,7 x 92,1 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art



Les premiers pas

(d'après Millet)

Saint-Rémy, janvier 1890

Huile sur toile, 72,4 x 91,2 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art

ment qu'il le paie bientôt encore plus. Sa lettre de remerciements à Aurier remet donc dûment en question ses propres qualités: « Vous remarquez peut-être que votre article aurait été plus juste et, comme il me semble, plus concluant si, en traitant la question « Peinture de tropiques » et la question des couleurs, vous aviez cité Gauguin et Monticelli avant de parler de moi. Car la part qui me revient ou me reviendra sera, je vous l'assure, très négligeable à l'avenir aussi » (lettre 626a). De plus en plus, cette part fut toutefois reconnue comme étant extrêmement importante. La conviction profonde qu'il devra payer à plus ou moins brève échéance le poussera au suicide.

L'hommage aux modèles

Les modèles choisis par Van Gogh à Saint-Rémy vont de Delacroix à Gauguin et, en toute modestie, à lui-même, en passant par Rembrandt, l'inévitable Millet, Daumier et Gustave Doré. Il dispose le plus souvent de reproductions, de gravures provenant de la collection de son frère, que Theo conservait à Paris, mais qu'il avait constituée pendant de longues années sur les instances de Vincent. Sans cesse, il fait venir des exemplaires, qu'il transpose sur la toile. Malgré tout le respect qu'il ressent pour



l'importance de ses modèles en matière d'histoire de l'art, Van Gogh leur fait prudemment partager l'incertitude qu'il éprouve sur ses propres capacités.

Les plus grands peintres se trouvent au début et à la fin de cette série d'adaptations: Rembrandt et Delacroix entourent de leurs tableaux historiques lourds et représentatifs les travaux plus légers et intimes des autres artistes. On dirait que c'est seulement par l'intermédiaire de l'œuvre maîtresse que Van Gogh ose approcher le bouillonnement religieux des scènes bibliques. Il peint donc ses interprétations de la *Pietà* (repr. p. 212) de Delacroix ou de *La résurrection de Lazare* (repr. p. 213) de Rembrandt.

Les deux douzaines de tableaux, où Van Gogh a pris pour modèle le romantisme social rustique de Millet, semblent plus habiles, plus saisissants et moins ambitieux que ses adaptations de Rembrandt et Delacroix. Lui importent avant tout les figures individuelles de paysans en train de lier des gerbes, de moissonner le blé, de battre de la paille ou de tondre des moutons, pour lesquelles il avait toujours eu une prédilection (repr. p. 217). Ce sont des réminiscences de ses propres origines, des tableaux rappelant aimablement ses débuts artistiques. Les modèles ressemblent à une partition qu'il interprète spontanément, suivant ses humeurs et une longue expérience. Une manière de peindre bien à lui, qui dirige en principe Van Gogh dans

Paysans allant aux champs
(d'après Millet)

Saint-Rémy, janvier 1890
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Saint-Petersbourg, Ermitage
(auparavant Collection Krebs, Holzdorf)

tous ses travaux, se cristallise dans les copies, les paraphrases. Les motifs de base se coulent dans un jeu de variations, qui leur assure d'être reconnus, mais ne cesse ainsi de les multiplier. Le paysage de montagnes, les cyprès, le champ clôturé fournissent en quelque sorte le répertoire standard, sur lequel l'artiste commence à improviser.

La libre interprétation, l'improvisation, la variation font l'expressivité spécifique de son œuvre, l'ambiance sur place, qui doit être rapidement transposée sur la toile pour être rendue le plus exactement possible. La ligne tremblée, les formes qui enflent et désenflent, les couleurs grossièrement combinées, sont moins une fin en soi que des preuves d'activité directe. Van Gogh joue avec les pinceaux et la toile comme sur des instruments, et mieux il les domine, mieux ils résonnent. Comme dans un concert, la prestation globale est à la fois le résultat de longs exercices et d'une inspiration momentanée. C'est pourquoi le temps, la durée, d'où émerge le tableau, joue un rôle si important. Le motif est donc ce qui est étranger au peintre, et qui pour cette raison est également porteur de significations et déverse sans relâche des sentiments de solitude, de perte du pays natal; le travail sur le motif, l'esquisse, la peinture, par contre, est inhérent au peintre, et donc le porteur de sa personnalité. Van Gogh ne s'approprie au fond aucun motif; il ne peut pour ainsi dire que les emprunter, se familiariser avec eux pendant l'instant où ils l'occupent en tant qu'art.



Pieta

(d'après Delacroix)

Saint-Rémy, septembre 1889

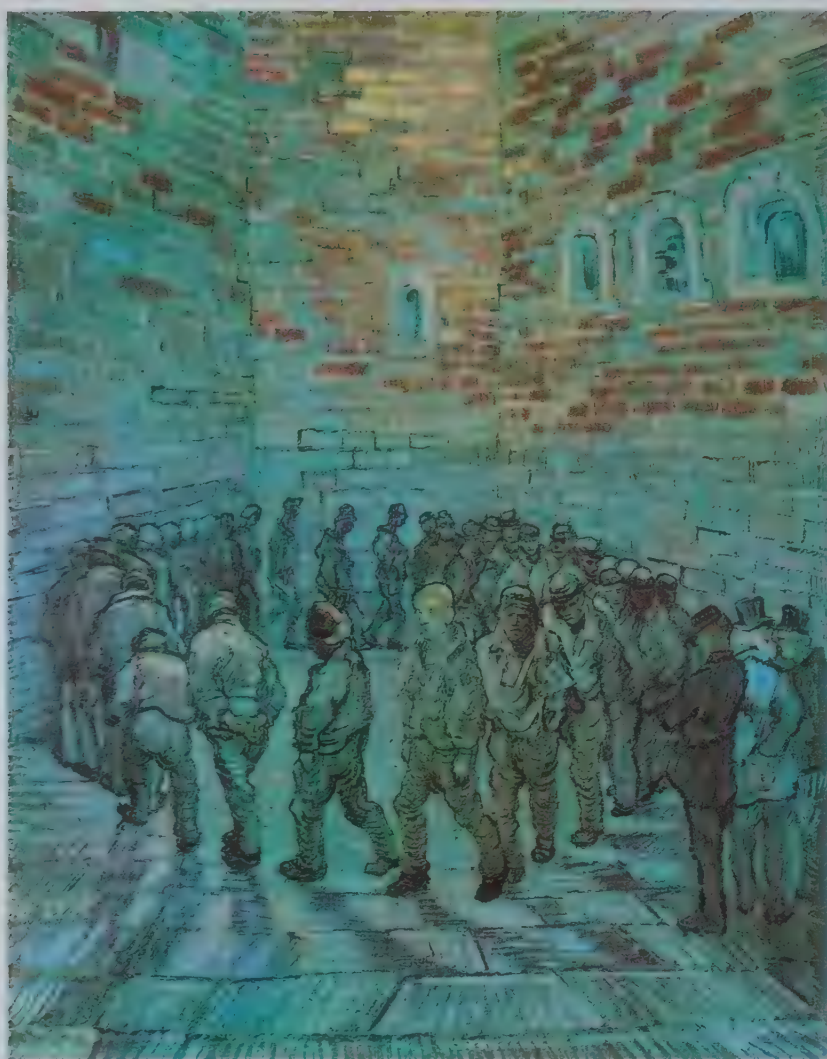
Huile sur toile, 73 x 60,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



C'est pourquoi les « copies » de Van Gogh s'intègrent de façon si organique dans l'ensemble de son œuvre. Réceptacles de l'identification, elles peuvent contribuer à son art. *Les buveurs* de Daumier lui rappellent ses propres excès à Paris et à Arles; mais c'est seulement dans le tableau, dans l'expérience de leur création, que le motif reçoit un sens, une force d'appel (repr. p. 215). Il se peut que la *Cour de la prison* de Doré lui montre son propre internement; mais c'est seulement le bleu foncé, que Van Gogh passe lui-même sur les silhouettes marquées par le chagrin, qui lui fait prendre conscience de sa situation (repr. p. 214). Le dessin de Madame Ginoux, qui avait servi à Gauguin d'étude préliminaire à sa version du *Café de nuit* (repr. p. 165), révèle rétrospectivement à Van Gogh la petite guerre qui s'est déroulée dans la maison jaune; mais c'est seulement alors qu'il l'interprète en peignant qu'il assimile ultérieurement la situation, tire en quelque sorte la langue à son confrère, contribuant ainsi à servir sa propre conscience de soi (repr. p. 198). Finalement, il jette des ponts vers sa propre jeunesse: il entreprend une reproduction graphique des années de la Haye, alors intitulée un peu pompeusement *Au seuil de l'éternité*, et en fait d'une manière lapidaire un monument du statu quo (repr. p. 199). S'il ne peignait pas ces feuilles, elles resteraient un fragment d'histoire de l'art et, dans le meilleur des cas, de la décoration. Comme il les peint, elles deviennent un morceau de lui-même et un vis-à-vis familier.

La résurrection de Lazare
(d'après Rembrandt)
Saint-Rémy, mai 1890
Huile sur papier, 50 x 65 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



La Ronde des prisonniers
(d'après Doré)
Saint-Rémy, février 1890
Huile sur toile, 80 x 64 cm
Moscou, Musée Pouchkine

Les derniers mois à Saint-Rémy

Très sûrs d'eux-mêmes, les pins dressent leurs cimes vers le ciel : les *Arbres devant l'hospice Saint-Paul* (repr. p. 216) répandent un sentiment de bien-être méditerranéen qui ne s'accorde pas très bien avec le lieu auquel ils font de l'ombre. La scène est charmante et insouciance : un parc derrière les sobres bâtiments du cloître, où règne la gaieté émanant d'une orangerie ou d'une ferme. Pourquoi Van Gogh plonge-t-il la cour de l'asile aux allures de prison dans l'ambiance séduisante du jardin du poète d'Arles ? Pourquoi mêle-t-il aux silhouettes masculines, qui semblent plus des passants occasionnels que des pensionnaires marqués par le chagrin, des femmes, la dame au parapluie, par exemple, ou le couple en jaune, comme s'il regardait un jardin public ? Pourquoi le peintre pénètre-t-il aussi lui-même dans la scène paisible, en se représentant en costume bleu et chapeau de paille, au centre du tableau ? Van Gogh considère-il désormais différemment son existence dans l'asile, avec meilleure humeur et plus d'optimisme ? Ou bien l'artiste imagine-t-il seulement une atmosphère d'où le soupçon et le doute ont disparu ?



Après de longues semaines d'isolement dans sa chambre, Van Gogh ose faire quelques pas à l'extérieur. Le souvenir de la première crise qui l'avait pris à Saint-Rémy était encore trop puissant ; Van Gogh essaie maintenant timidement de profiter de l'air frais. L'équilibre instable entre le bien-être et le mal du siècle était devenu encore plus fragile. L'autodiscipline du patient ne pouvait empêcher une aggravation de son état que de façon limitée. Van Gogh se rendit compte de deux choses à l'automne 1889 : d'une part, il aurait de nouvelles crises ; d'autre part, il pourrait, suivre les élans de son cœur et retourner dans le Nord, à proximité des lieux de son enfance, près de son frère qui l'aimait. C'est pourquoi ses craintes existentielles s'intensifient ; c'est aussi pourquoi le désir de connaître la sécurité dans un entourage familier le tourmente de plus en plus. Van Gogh reste six mois encore dans le cloître, tenu en haleine par les convulsions de sa psyché.

« Il s'est écoulé tout juste un an depuis mon accès », écrivit-il la veille de Noël 1889 à sa sœur (lettre W18). A peine avait-il écrit ces lignes qu'il lui arriva ce qu'il prévoyait depuis des semaines et de ce fait attiré. Il retomba dans la démence. Pendant huit jours, aussi longtemps que l'année précédente, il resta plongé dans la

Les buveurs

(d'après Daumier)

Saint-Rémy, février 1890

Huile sur toile, 59,4 x 73,4 cm

Chicago (IL), The Art Institute of Chicago



Arbres devant l'hospice Saint-Paul
Saint-Rémy, octobre 1889
Huile sur toile, 90,2 x 73,3 cm
Los Angeles, The Armand Hammer
Museum of Art

melancolie, essaya de nouveau d'avaloir ses couleurs, incapable d'entrer en contact avec le monde extérieur. Son affinité particulière avec la nuit de Noël et sa remémoration obsessionnelle des anniversaires s'étaient cette fois retournées contre lui.

La crise en tant que prophétie qui se réalise, deux fois encore, cette coïncidence se répétera. Van Gogh se rendra par deux fois à Arles pour rendre visite à des amis, chercher des tableaux et du mobilier – il reviendra à l'asile dément et incapable de se tirer d'affaire. Convaincu de son incapacité à mener une vie réglée et indépendante, il s'enfonçait lui-même dans des situations de haute tension psychique, chaque fois qu'il était en contact avec le monde extérieur. C'est pourquoi il se dressait contre l'estime que l'on accordait de plus en plus à ses travaux. Les crises de Van Gogh ont donc quelque chose d'absolument démonstratif : lui-même, pourrait-on croire, cherche l'ombre, comme s'il pouvait se prouver ainsi son génie artistique.

Pour fuir sa vie bien rangée et rejoindre l'univers de l'art, Van Gogh utilise encore un second véhicule, la nostalgie du monde familial du Nord, des origines de sa propre existence. Il n'avait pas seulement ramené d'Arles des jours d'aliénation mentale. Dans une dernière réminiscence de son rêve porteur d'espérances, Van



Gogh peint un tableau japonais: les *Branches fleuries d'amandier* (repr. p. 219). Il ne les peint pas pour réanimer son propre optimisme, mais pour se rapprocher de son frère plein de sollicitude. Theo s'était marié au printemps 1889, et un fils était né au mois de février suivant de son union avec Jo Bonger. On le baptisa du nom de Vincent, son parrain. Les *Branches fleuries d'amandier* sont le cadeau de Van Gogh au filleul, qui portera son nom. Jamais auparavant il n'a vu de si près les bourgeons lumineux, transformé en couleur la magnificence de la floraison avec tant de passion. Il essaie de fixer sur la toile pour son filleul ce qui ne lui a pas été donné: une vie insouciance.

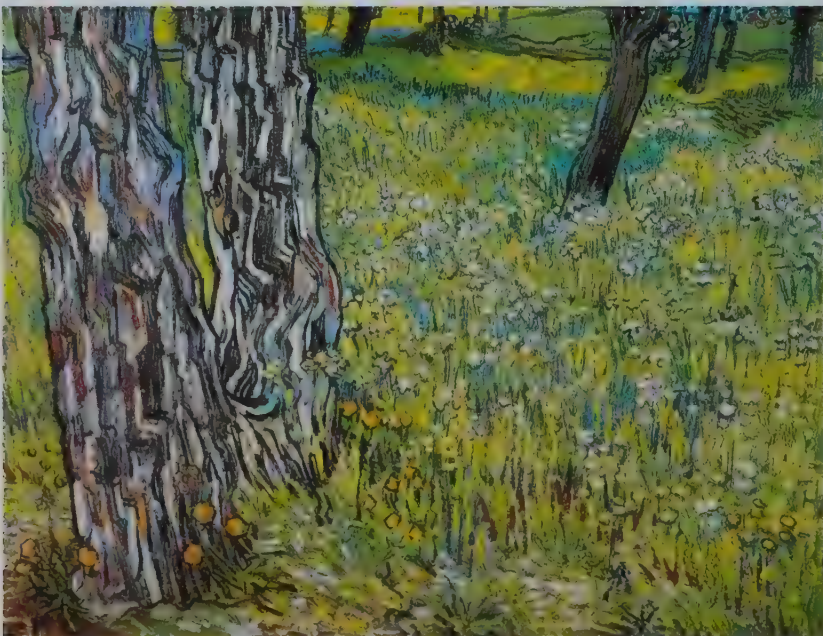
L'œuvre des derniers jours à Saint-Rémy est donc placée sous le signe du souvenir. Il se propose maintenant de « recommencer depuis le début avec une palette comme dans le Nord » (lettre 601). Les mélancoliques scènes paysannes de Drenthe et de Nuenen vivent une renaissance. Il résume pour sa sœur dans la lettre W20: « Quand j'ai de telles pensées, j'éprouve ... le désir de devenir un autre, un être nouveau, et d'être pardonné pour le fait que mes tableaux sont presque un cri de peur, quoiqu'ils symbolisent la gratitude dans le tournesol rustique. Tu vois, je peux encore penser

A gauche:
La fileuse
(d'après Millet)
Saint-Rémy, septembre 1889
Huile sur toile, 40 x 25,5 cm
Collection privée

A droite:
Le moissonneur
(d'après Millet)
Saint-Rémy, septembre 1889
Huile sur toile, 43,5 x 25 cm
Rochester (NY), Memorial Art Gallery
of the University of Rochester



**Deux paysannes bêchant dans un champ
couvert de neige**
Saint-Rémy, mars-avril 1890
Huile sur toile, 50 x 64 cm
Zürich, Fondation Collection E.G. Bührle



Pré fleuri avec troncs d'arbres et pissenlits
Saint-Rémy, avril-mai 1890
Huile sur toile, 72 x 90 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



tout à fait logiquement – il vaudrait mieux que je m’y entende à calculer ce que coûtent une livre de pain et un quart de livre de café, comme s’y entendent tous les paysans. Et nous voici revenus au même point. Millet a montré l’exemple: il habitait dans une cabane et vivait parmi des êtres qui ne connaissaient pas notre sottise suffisance et notre folle excentricité. Mieux vaut donc un peu de sagesse que beaucoup d’élan et de zèle.» Les années passées et ses excursions à travers l’art moderne lui avaient coûté trop de forces et l’avaient empêché de faire ce qui est vrai. Il voulait maintenant vivre de nouveau une vie simple et digne, rustique, en harmonie avec les éléments et les saisons. L’existence superficielle qu’il avait connue à Paris et faite sienne à Arles était démasquée, tout cela n’était qu’erreurs et impasses.

Tout d’abord, la simplicité du Nord qu’il désire ardemment est une affaire de motifs. Les chaumières s’inclinent de nouveau dans le paysage comme dans le *Souvenir du Nord* par exemple; à nouveau *Deux paysannes bêchant dans un champ couvert de neige* (repr. p. 218) piquent leurs pommes de terre dans l’étendue infinie de la plaine. Ces œuvres surgissent du souvenir, d’une imagination qu’il ne trouve plus repoussante comme du temps de la maison jaune. Penser que la couche de peinture et le coloris s’adaptent à la situation différente, seraient purifiés et polis

Branches fleuries d'amandier

Saint-Rémy, février 1890

Huile sur toile, 73,5 x 92 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh

par une nouvelle profondeur d'âme, correspond au «réaliste» artistique que Van Gogh était toujours resté. Des tableaux comme *Pré fleuri avec troncs d'arbres et pissenlits* (repr. p. 218) mènent à terme l'expérience de la couleur homogène et ce, de manière absolument convaincante. Il n'est pourtant pas question de tracé détenu. Les coulées s'étalent toujours sur la toile comme si elles voulaient engendrer un relief. Naturellement, le peintre sait toujours contrôler le glacis qui, dans sa discrétion, accentue d'autant plus l'intensité lumineuse de la couleur. La toile *Iris sur fond jaune* (repr. p. 221) en est un exemple. Toute l'attention de Van Gogh est portée sur les contours qui soulignent le contraste des couleurs complémentaires. Dans son équilibre pour ainsi dire classique, cet arrangement floral pourrait également avoir été exécuté à Arles: aucun désir de défiguration ou de déformation, seule la joie enivrante de la couleur. Mais ces plantes sont moins un motif utopique qu'un motif nostalgique: elles évoquent les jours passés à Paris, que Van Gogh avait presque exclusivement dédiés à ces natures mortes.

«Le patient, qui était calme dans l'ensemble, a souffert pendant son séjour dans notre établissement de quelques violents accès, qui ont duré entre une semaine et un mois. Pendant ces accès, il était soumis à d'horribles états d'anxiété et a essayé à plusieurs reprises de s'empoisonner, soit en avalant ses couleurs, soit en buvant du kérosène qu'il volait à l'assistant pendant que ce dernier remplissait les lampes. Son dernier accès a commencé pendant un voyage à Arles et a duré pendant deux mois. Entre ses accès, le patient était absolument calme et s'adonnait entièrement à sa peinture. Aujourd'hui, il a demandé à sortir pour vivre désormais dans le Nord de la France, convaincu que le climat de cette région lui ferait du bien.» C'est ainsi que le docteur Peyron, directeur de l'asile, a jugé l'état d'esprit de Vincent dans son rapport final. L'artiste avait eu quatre attaques en tout en l'espace d'un an exactement; sa peinture était le seul contenu de cette année-là. Comme Van Gogh était interné de son plein gré, rien ne s'opposait à sa demande de sortie. Comme s'il n'avait jamais craint le public, comme si le contact avec le monde extérieur n'avait jamais été la cause de sa confusion mentale, Van Gogh entreprit seul le long voyage pour Paris le 16 mai 1890.

De plus en plus anxieux, Van Gogh recherchait l'oubli dans le souvenir, la fuite dans la crise. Ses tableaux, toujours aussi expressifs, aussi évidents, reflétaient fidèlement la situation dans laquelle il se laissait aller. Cette fois, Van Gogh ne changea donc pas de lieu pour influencer favorablement la qualité de son travail, comme c'était le cas après l'époque de Nuenen ou de Paris. Son départ était une tentative désespérée pour mettre fin à une situation existentielle extrêmement fâcheuse, dont l'intensité se manifestait par des crises de plus en plus fréquentes.

Iris sur fond jaune

Saint-Rémy, mai 1890

Huile sur toile, 92 x 73,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh





Le Finale

Auvers-sur-Oise, mai–juillet 1890

Les sphères du docteur Gachet

Van Gogh arrive à Paris, il semble vigoureux et bien portant, rayonnant de santé, en tout cas pas aussi hâve et rachitique que son frère. Pendant trois jours, il participe intensément à la vie artistique de la capitale et reprend ses vieilles habitudes de flânerie. Ses amis lui rendent visite dans l'appartement de son frère, de même que ses admirateurs toujours plus nombreux. Enfin, et c'est certainement ce dont il profite le plus, il voit pour la première fois une grande partie de ses tableaux rassemblés, peut comparer ses premières toiles aux dernières en date et a entre les mains ce qui n'était jusque-là que nébuleuse possession de la mémoire.

Après des années de travail quotidien, uniquement interrompu par des états d'aliénation mentale, Vincent restera un moment sans toucher ni au pinceau ni à la plume. Mais cela ne dure pas longtemps. Le 20 mai 1890, il s'enfuit en direction d'Auvers-sur-Oise, centre de sa nostalgie du Nord, qu'il avait repéré depuis des semaines. Presque située à la périphérie de Paris, la localité des bords de l'Oise est pourtant aussi campagnarde que le Midi arriéré. Mais la capitale n'est pas loin, son frère non plus. Auvers est pour l'instant le refuge idéal, aussi rustique que possible, et aussi urbain que nécessaire.

Il peut donc y examiner ce qu'il a eu tant de mal à graver dans sa mémoire dans le Midi. Immédiatement, il se met à peindre des chaumières, reprend ce motif d'une manière vraiment maniaque et trouve sa modeste existence de plus en plus intéressante. La perspective ressemble souvent exactement à celle qu'il avait imaginée dans l'isolement de l'asile. Il suffit de comparer les *Cabanes* (repr. p. 224), peintes à Saint-Rémy, aux *Chaumières* (repr. p. 224), en gros plan vues à Auvers. Comme pour se protéger, les maisonnettes se pressent les unes contre les autres. Le peintre semble ne pas vouloir détruire trop brutalement leur idylle, il se tient à distance et ne saisit que ce qui est absolument nécessaire à leur identification. Mais son langage artistique est complètement différent à Auvers. Toute trace d'excitation, de jaillissement impétueux, a disparu; il décrit la scène avec calme et sang-froid, et contrôle à tout moment ses moyens rhétoriques là où, autrefois, il savait à peine comment venir à bout des fioritures du dessin et de la couleur.

Van Gogh attendait de sa retraite dans le Nord un style plus parfait et en même temps plus précis. Dans les premières œuvres exécutées dans son nouvel environnement, il cherche justement une confirmation de ses idées. Maintenant que la nostalgie a trouvé à s'exprimer, son état d'âme est plus serein. Van Gogh met en scène une architecture monumentale avec *L'église d'Auvers* (repr. p. 222). Le bâtiment, comme une forteresse, étend sa protection sur la ville. Dans ce portrait architectural

L'église d'Auvers

Auvers-sur-Oise, juin 1890
Huile sur toile, 94 x 74 cm
Paris, Musée d'Orsay



A gauche:

Cabanes (Souvenir du Nord)

Saint-Rémy, mars-avril 1890

Huile sur toile, 45,5 x 43 cm

Suisse, collection privée



A droite:

Paysans déterrants des pommes de terre

Saint-Rémy, mars-avril 1890

Huile sur toile, 32 x 40,5 cm

New York, The Solomon R. Guggenheim

Museum, Justin K. Thannhauser Collection

qui rappelle la *Vieille Tour* de Nuenen, Van Gogh exprime la question qu'il se pose sur son présent en se souvenant de son origine.

Van Gogh est venu s'installer à Auvers à cause de Paul Gachet, médecin et collectionneur d'œuvres contemporaines encore réprochées, dont il s'inspirait aussi pour ses propres activités créatrices. Le docteur s'était fait un nom sous le pseudonyme de Van Ryssel, surtout en tant que dessinateur-graveur. En 1873, Cézanne était également venu à Auvers à cause de lui. Camille Pissarro vivait tout près, à Pontoise. C'est Pissarro qui parla à Theo van Gogh du médecin qui alliait la connaissance de phénomènes physiologiques à la sensibilité. Vincent ne pouvait trouver de meilleur thérapeute. Il était venu et ne resta à Auvers qu'à cause de lui. Gachet n'établissait



Chaumières

Auvers-sur-Oise, mai 1890

Huile sur toile, 60 x 73 cm

Saint-Petersbourg, Ermitage



pas ses diagnostics aussi vite que les cliniciens qui jonglèrent plus tard avec leurs symptômes de schizophrénie ou d'épilepsie. Il était seulement convaincu que les crises de Van Gogh ne se reproduiraient pas, et d'ailleurs il ne se trompa pas.

Van Gogh scelle son amitié par deux portraits du docteur (repr. p. 226 et 227). L'homme apparaît dans l'attitude que le peintre trouvait tout à fait caractéristique : pensif, méditatif, avec un soupçon de tristesse. Gachet avait soutenu sa thèse sur la mélancolie, celle-ci correspondant à son tempérament. Ce n'est pas un hasard si sa pose ressemble à celle de l'*Arlésienne*, réalisée à Saint-Rémy (repr. p. 198), de Madame Ginoux, qui avait elle-même à lutter contre des crises d'aliénation mentale dans la lointaine ville d'Arles. La tête, vibrant de mélancolie et soutenue par la main, les paupières baissées de celui qui sait, le menton tordu par des contraintes intérieures – depuis des siècles, c'est là la physionomie du neurasthénique, le prototype de l'être qui souffre du monde, de l'artiste. Van Gogh représente ici un alter ego, il crée un document de l'identification. Dans l'un des tableaux (repr. p. 227), il peint Gachet avec deux romans des frères Goncourt, « Germinie Lacerteux » et « Manette Salomon », attributs du lettré qui sont devenus des symboles individuels d'une vision du monde désespérément optimiste.

Personne ne connaissait mieux que Van Gogh le programme formulé dans les

Rue d'Auvers

Auvers-sur-Oise, mai 1890

Huile sur toile, 73 x 92 cm

Helsinki, Atheneumin Taidemuseo



Portrait du docteur Gachet tenant une digitale

Auvers-sur-Oise, juin 1890
Huile sur toile, 68 x 57 cm
Paris, Musée d'Orsay

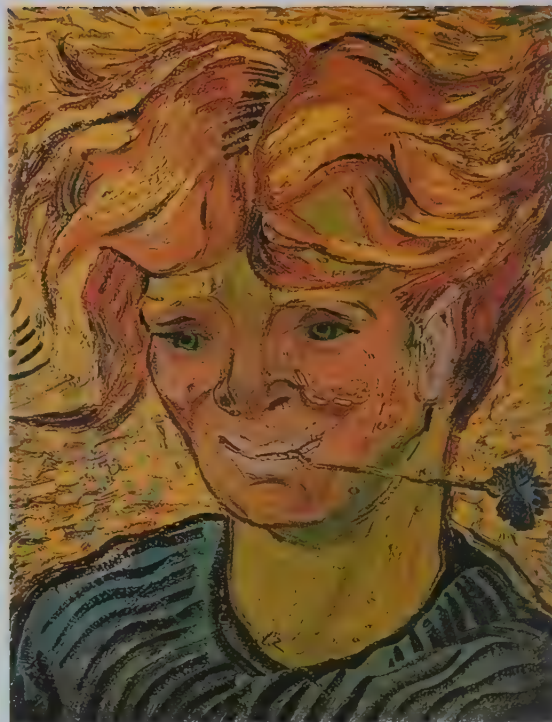
portraits de Gachet. Dans la lettre W22, il écrit : « Je voudrais faire des portraits qui, cent ans plus tard, feront aux êtres de l'époque l'effet d'apparitions. Je ne cherche toutefois pas à atteindre cela par une ressemblance photographique, mais par une attitude passionnée en employant, comme moyen d'expression et comme moyen propre à intensifier le caractère, notre connaissance moderne de la couleur et notre sentiment moderne de la couleur. » On peut supposer que le médecin, dont la pose sur les portraits est aussi ancienne que sa représentation artistique est actuelle, était le catalyseur de ces idées. La facture de Van Gogh reste la même. La peinture à la couleur violente et appliquée avec fougue s'étend avant comme après sur le visage familier. Mais les discussions avec son nouveau mentor lui ont vraisemblablement montré le caractère innovatif qui marque si durablement ses tableaux. Dans sa rusticité, Van Gogh pensait, travaillait, vivait en quelque sorte d'une façon instinctivement « moderne ». Il reprenait maintenant pleinement conscience du programme qu'il incarnait depuis toujours et qui était resté dans l'ombre pendant des années. Il semble que Gachet ait de nouveau mis à jour la tendance au manifeste, qui avait disparu dans l'isolement de Saint-Rémy.

Il avait également un nouveau modèle, Puvis de Chavannes, créateur un peu anémique de scènes religieuses et mythologiques, dont le charme pudique corres-

Portrait du docteur Gachet

Auvers-sur-Oise, juin 1890
Huile sur toile, 67 x 56 cm
Tokyo, Collection Ryoei Saito





A gauche:

La petite Arlésienne

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 51 x 49 cm

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

A droite:

L'homme au bleuet

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 39 x 30,5 cm

La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts

pondait bien au besoin de pureté qui s'était emparé des cercles artistiques. Ses portraits du docteur Gachet sont donc aussi des réminiscences, des paraphrases d'une œuvre de Puvis. «L'idéal de tableau figuré est toujours resté pour moi le portrait d'homme de Puvis: un vieillard lisant un roman jaune, à côté de lui une rose et un pinceau pour aquarelle dans un verre d'eau» (lettre 617). Ce *Portrait d'homme*, qui représente un certain Eugène Benon (Neuilly, collection privée), revient actualisé, radicalisé et complété par une coloration maintenant consciente, en tant que portrait de Gachet. L'influence de Puvis est extrêmement importante et pas seulement dans ce tableau. Van Gogh dit à propos de ce modèle (dans la lettre 617): «Il est rassurant de voir la vie moderne comme quelque chose de gai malgré ses inévitables tristesses.» C'est un artiste plus ouvert au monde, plus gai, plus sûr de soi, qui vit à Auvers les deux derniers mois de sa vie. Il réalisera à cette époque environ 80 tableaux, c'est-à-dire en moyenne plus d'un par jour.

Treize portraits sont exécutés en l'espace de quelques semaines, un quota qui avait à peine été atteint à Nuenen. Désormais les enfants, symboles d'une existence insouciant, riche de promesses, fascinent de plus en plus Van Gogh. *L'homme au bleuet* (repr. p. 228) devait-il exprimer l'abattement, la tristesse, le chagrin ou même le pressentiment d'une mort prochaine? C'est le portrait le plus joyeux que Van Gogh ait laissé. Dans tous ses tableaux, l'artiste cherchait à fixer sur la toile un optimisme qui n'existait pas en lui. La connaissance que nous avons de son suicide ultérieur se laisse trop facilement projeter sur cette œuvre tardive. Ni les tableaux, ni les lettres ne se présentent comme les stations d'un calvaire. Au contraire, Van Gogh travaillait plus gaiement. On ne saurait assez insister sur l'influence positive du docteur Gachet. C'est en effet le docteur qui lui a fait prendre conscience de l'importance de son art. C'est son autorité naturelle qui a poussé l'artiste à réaliser une nouvelle série de portraits et a amené certains habitants du pays à poser pour lui.



Il faut aussi mentionner Charles-François Daubigny, le bon génie d'Auvers. Il s'y était acheté un terrain quelques dizaines d'années auparavant, et avait incité Daumier et Corot à le suivre. Trois artistes, que Van Gogh estimait beaucoup, avaient rendu les motifs de la région dignes d'être peints, transformé son atmosphère en couleurs et ennobli les êtres humains. Van Gogh voulait constamment marcher sur les traces de quelqu'un : ici, la trace qu'il pouvait suivre se crée en quelque sorte d'elle-même.

Le jardin de Daubigny

Auvers-sur-Oise, juillet 1890

Huile sur toile, 54 x 101,5 cm

Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, prêt de Rudolf Staechelin'sche Familienstiftung



Champ de blé à Auvers et maison blanche

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 48,6 x 63,2 cm

Washington, The Phillips Collection



Maisons à Auvers

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 60,6 x 73 cm

Toledo (OH), The Toledo Museum of Art,

Gift of Edward Drummond Libbey

Il réalise sur place trois vues du *Jardin de Daubigny* (repr. p. 229 et 231) : ce sont là d'insouciantes panoramas d'une gaieté vraiment cristalline. La vie à Auvers présentait certainement plus d'agréments que celle de Saint-Rémy. A nouveau, Van Gogh s'accrochait passionnément aux moments de bonheur que l'art et les rapports qu'il entretenait avec lui pouvaient encore lui offrir. Si la vie qu'il mène à Auvers n'a sans doute pas diminué son malaise, elle ne l'a pas étayé non plus. Son suicide a en effet de tout autres raisons.

L'« Art nouveau » de Van Gogh

Calme et détendu, le peintre décrit son environnement. Dans le tableau *Champ de blé à Auvers et maison blanche* (repr. p. 229), la maison s'est éloignée pour faire place à un instantané tout aussi distancié d'un lieu quotidien. Les épis de blé jaunissent lentement dans le champ, un pré constitue la transition avec le paysage du fond, où

les motifs deviennent plus denses et les contours plus fondus. Van Gogh a entièrement soumis son écriture artistique aux exigences que lui impose le paysage. Le tracé retrouve la tâche oubliée depuis longtemps, consistant à représenter simplement les choses: le pinceau met de l'ordre dans le fouillis ondulant des blés et trace un par un les épis d'une ligne puissante. Les couleurs sont modestes elles aussi: des variations de vert, quelquefois une percée de jaune ou de bleu, pour ne permettre que le blanc peu expressif comme contribution autonome de la palette, la non-couleur, qui rend seulement l'enduit de la maison. Harmonie et équilibre partout: Van Gogh évite scrupuleusement tout indice de sa propre présence physique pour se plonger de façon vraiment désintéressée dans le paysage, il en résulte une idylle stérile.

Le jardin de Daubigny

Auvers-sur-Oise, mi-juin 1890

Huile sur toile, 50,7 x 50,7 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,

Fondation Vincent van Gogh





A Auvers, Van Gogh réussit à allier la véhémence et la minutie, l'impétuosité et le contrôle de soi, le chaos et l'ordre. Dans l'ensemble, ses tableaux deviennent plus ornementaux et s'appuient sur un idéal de décoration, qu'il visait déjà à Arles. Le point de départ est une plus grande proximité de la nature, une passion voulue pour l'apparence naturelle et donc pour les belles formes. Prenons par exemple le tableau *Rosiers sauvages* (repr. p. 232 à droite), probablement réalisé à Saint-Rémy : ces roses gardent l'impression de vie organisée, sans être seulement impénétrables comme la jungle. Van Gogh maîtrise davantage ses moyens picturaux : l'insecte qui grimpe sur l'un des calices semble portraiture. Pour comprendre les « rapports bizarres » qui existent dans la Nature, l'artiste doit puiser au sein de celle-ci, au lieu de la styliser. Mais traduire ces « rapports » dans le langage artistique signifie pour lui les mettre à nu dans la Nature elle-même.

Cette certitude est au mieux documentée par les deux portraits de la paysanne au chapeau de paille devant un champ de blé (repr. p. 234 et 235). Le modèle pose dans un environnement qui est sa vie, dans une mer d'épis presque mûrs. Cet environnement est tout d'abord attribut et donc composante traditionnelle de l'iconographie du portrait. Toutefois, le champ de blé n'est guère mis en valeur dans son naturel cultivé. Les tiges et les fleurs ont l'air d'un mur. Le peintre les saisit d'aussi près, pour éviter toute fuite en profondeur, et les maintient intensément dans la couleur locale pour chasser tout ce qui fait l'atmosphère. Ce que Van Gogh avait réalisé, avec un rien de bravade, dans ses portraits tardifs d'Arles, la *Berceuse* par exemple, est désormais mis tout naturellement en valeur, c'est-à-dire l'unité artistique de l'être vu dans

En haut :

Coquelicots et papillons

Saint-Rémy, avril-mai 1890
Huile sur toile, 34,5 x 25,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh

Rosiers sauvages et scarabée

Saint-Rémy, avril-mai 1890
Huile sur toile, 33,5 x 24,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Fondation Vincent van Gogh

Page 233 :

Branches de marronniers en fleurs

Auvers-sur-Oise, mai 1890
Huile sur toile, 72 x 91 cm
Zurich, Fondation Collection E.G. Bührle

Roses dans un vase

Saint-Rémy, mai 1890
Huile sur toile, 71 x 90 cm
New York, collection privée

Roses dans un vase

Saint-Rémy, mai 1890
Huile sur toile, 92,6 x 73,7 cm
Rancho Mirage (CA), Mr. and Mrs. Walter H. Annenberg Collection





Jeune fille debout devant un champ de blé

Auvers-sur-Oise, fin juin 1890

Huile sur toile, 66 x 45 cm

Washington, National Gallery of Art

ses nuances sur un arrière-plan délicatement ornementé. La Nature, directement reconnaissable, est pourtant elle aussi un ornement. Elle contribue donc à embellir l'existence. Une fois de plus, Van Gogh anticipe, dans une certaine mesure instinctivement, des idées qui deviendront propriété générale bien des années plus tard avec l'Art nouveau. Les audacieuses merveilles de la création peuvent être imitées par tous les produits des arts décoratifs que l'on voulait renouveler. Une vie meilleure devient plus belle par la nature, une vie plus belle meilleure en harmonie avec elle – si l'on veut, Van Gogh a donné à l'avance ce mot d'ordre, quoique en toute incertitude et avec une résistance désespérée contre l'esthétique pure.

Impressionné par l'œuvre monumentale de Puvis de Chavannes, *Inter artes et naturam*, qui devait décorer la cage d'escalier du Musée des Beaux-Arts à Rouen, Van Gogh prend conscience des possibilités offertes par le format en largeur. Qua-

Portrait de jeune paysanne assise devant un champ de blé

Auvers-sur-Oise, fin juin 1890

Huile sur toile, 92 x 73 cm

Berne, Collection H.R. Hahnloser



torze tableaux créés à Auvers possèdent ce format, treize d'entre eux ont même la mesure standard de 50 x 100 cm. Puvis était certainement à l'origine de la décision de mesurer à nouveau les toiles et de les adapter optiquement à la frise, ornement devenu standard en architecture. Le premier tableau en largeur de Van Gogh était encore plus petit : *Deux jeunes filles longeant les champs* (repr. 236). Les teintes pastel sont légères et gaies. La scène doit trouver sa place, comme son modèle le lui a fait comprendre, « Inter artes et naturam ». Ce n'est pas là un « Van Gogh » typique, mais un tableau discret comme un plagiat, dont le tracé est économe et le coloris juste ébauché. Pour cela, il s'efforce d'être « gracieux », ce qui paraît incroyable quand il s'agit de lui. Tout est placé sous le diktat de la décoration.

Le souriant paradis terrestre de Puvis s'était fortement développé en largeur. Suivant l'architecture qu'il devait décorer, le tableau médian mesurait 170 x 65 cm à lui seul. Van Gogh, qui ne se souciait pas de l'endroit où le tableau serait accroché, fixe par contre les proportions de ses panoramas à deux pour un. La série de treize tableaux de format standard a été précédée d'une œuvre un peu terne, qui a vu le jour par manque de toile : Van Gogh a peint la première version du *Jardin de Daubigny* (repr. p. 231) sur une serviette, un morceau d'étoffe carré de 50 cm de côté. Il ne tarda pas à vouloir consacrer un « tableau plus important » à ce motif qui lui tenait tant à cœur (lettre 642). Il créa donc les deux versions suivantes du jardin en doublant tout simplement la surface de la toile, pour obtenir un format ressemblant à une frise (repr. p. 229). Une nouvelle série était née.

C'est là que naissent les travaux les plus décoratifs de toute sa carrière. Des tableaux comme *Les gerbes de blé* (repr. p. 238) par exemple. Peintes dans le contraste sobre violet et jaune, les gerbes de blé se serrent les unes contre les autres. Van Gogh a habilement choisi un arrangement dont le principe est la suite additive. Les tas aux allures de tours dressent leurs verticales vers le ciel dans un milieu composé de figures et de couches parallèles. Les horizontales se perdent lentement dans une profondeur vaguement indiquée, que l'on associe en revanche plus au mur qu'à la plaine, plus

Deux jeunes filles longeant les champs
 Auvers-sur-Oise, juillet 1890
 Huile sur papier sur toile, 30,3 x 59,7 cm
 San Antonio (TX), Marion Koogler MacNay
 Art Museum





au papier peint qu'à un champ. Les gerbes vacillent, et les lignes commencent à tournoyer doucement sur elles-mêmes. L'impression naturelle et l'ordre, qui projette sur elle une perception devenue sensible à l'ornement, s'équilibrent. «Entre l'art et la nature», frôlant constamment le cosmos et le chaos, Van Gogh suit son impulsion décorative. Souvent, l'harmonie lui échappe. Le résultat n'en est pas moins beau et décoratif, en tout cas plus énergique et certainement aussi plus vital. Le meilleur exemple en est *Racines et troncs d'arbres* (repr. p. 239). Van Gogh a choisi le format de la frise et y accumule la grande vivacité du sous-bois. Ces rudiments de broussailles extrêmement stylisés s'enchevêtrent et se nouent pour devenir des fragments de peinture pure. Van Gogh ne reproduit plus le microcosme, mais cherche radicalement, à la racine, les points communs des substances organiques, les points de contact «entre l'art et la nature». Mais la végétation devient motif végétal et le volume volute. Cette nature est si naturellement vivante que le tableau ne peut plus la représenter et se retire respectueusement dans l'espace à deux dimensions, s'éloignant ainsi de la réalité – plus un ornement est abstrait, plus il ressemble à une surface, dit un vieil adage.

Tout porte à croire que Van Gogh se consacre de nouveau au monde de l'imaginaire qui l'avait tenu en haleine lorsqu'il décorait la «maison jaune». La «décora-

Vignes et vue d'Auvers

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 64,2 x 79,5 cm

Saint Louis (MO), The Saint Louis Art Museum



Les gerbes de blé

Auvers-sur-Oise, juillet 1890

Huile sur toile, 50,5 x 101 cm

Dallas (TX), Dallas Museum of Fine Arts

tion» est redevenue la prémisse de son œuvre. Et il imagine de nouveau une maisonnette dédiée à un concept artistique global. Elle ne serait toutefois plus le foyer d'un phalanstère d'artistes, mais l'endroit où il passerait ses fins de semaine avec la famille de Theo – le but de l'entreprise prenait un tour privé, mais la véhémence avec laquelle elle était menée restait la même. C'est justement pour cela que Van Gogh cherchait aussi à se rapprocher de Puvis de Chavannes. Tous les artistes qui, suivant une tendance actuelle, travaillaient au renouveau de la peinture murale, allaient chercher auprès de lui des conseils pour la décoration monumentale. A sa manière modeste et honnêtement discrète, Van Gogh faisait comme eux. Et avant tout, il découvrait maintenant la frise comme support ornemental. Elle ne possédait pas d'architecture et donc pas de place pour ses interventions créatrices, mais il était passé maître dans la compensation. Tout comme il songeait autrefois, à Arles, à transposer l'œuvre intégrale de Wagner dans son langage, il érigeait maintenant à Puvis sa version personnelle d'un monument. Une chose encore rappelle l'époque provençale. Van Gogh a de nouveau recours aux petits points, signes absolus de la perfection japonaise des formes. Dans son portrait de *Marguerite Gachet au piano* (repr. p. 241), une toile ressemblant à une frise au format en hauteur, il parsème le fond de petits points d'origine extrême-orientale.

« Je voudrais que ce soit fini » – le suicide de Van Gogh

Personne ne sait plus très bien où le peintre se procura le pistolet, ni à quel endroit il commit son acte. Toujours est-il que le soir du 27 juillet 1890, on voit un Van Gogh grièvement blessé se traîner dans l'escalier de l'hôtel Ravoux et monter dans sa chambre. Gachet est alarmé, il venait justement de féliciter son ami pour sa meilleure santé. On décide de ne pas extraire la balle et d'attendre. On veut aussi contacter son frère, mais Vincent refuse de mêler sa famille à cette affaire et ne révèle pas l'adresse de Theo. Gachet finit par joindre ce dernier chez son employeur. Le



matin du 28 juillet, Theo trouve un Van Gogh calmement couché dans son lit et fumant la pipe : il attend la mort, heureux d'avoir pris une décision. « Je voudrais que ce soit fini », auraient été ses dernières paroles. « Il a trouvé la paix qu'il n'avait pu trouver sur terre », reconnut un Theo très triste dans les lignes qu'il écrivit à sa mère, et il ajoute : « Il était entièrement mon frère. » Cette phrase laconique résume peut-être à elle seule les relations des deux frères.

Dans la veste de Vincent se trouvait une lettre qu'il avait voulu cacher à son frère. Elle lui semblait sans doute trop rude, trop profondément expressive, il ne voulait pas importuner Theo, qui connaissait de grosses difficultés. Il écrivit à la place une deuxième lettre, plus neutre et plus superficielle. C'est ainsi que la première lettre, la lettre 652 qui ne partit pas, devint le testament de Vincent. Elle se terminait par les phrases suivantes, des pensées qui, malgré leur pessimisme, évoquent leurs points communs familiers : « Et pourtant, mon cher frère, restons-en à ce que je t'ai toujours dit, et je le dis encore une fois avec tout le poids qu'une réflexion intense, recueillie quant à la façon dont on pourrait l'exprimer le mieux, confère à une déclaration – je te le dis encore une fois : pour moi, tu n'es pas seulement un simple marchand d'art, qui vend des Corot, mais par mon intermédiaire tu participes aussi à la création de certains tableaux qui conservent leur calme même dans la débâcle. Car nous en sommes là, et c'est tout ou, du moins, c'est le plus important que je puisse te dire dans un moment très critique. Dans un moment où la situation entre marchands de tableaux d'artistes décédés et marchands de tableaux d'artistes vivants est très tendue. Et mon propre travail, eh bien, je mets ma vie en jeu, et mon esprit y est resté pour moitié – bien –, mais, pour autant que je sache, tu ne fais pas partie des marchands d'esclaves et tu peux, je trouve, prendre position et agir vraiment humainement – mais que faire ? » Ces lignes évoquent une sorte de fusion intellectuelle avec celui qui fut sa vie durant son véritable alter ego, son frère Theo : L'« étranger sur la terre » a un frère jumeau. En fin de compte, ces lignes exposent le motif concret de Vincent, si évident, que personne ne l'a encore saisi jusqu'ici. Van Gogh n'était pas en proie à une crise quand il s'est suicidé. Aucun « démon » ne l'avait assailli, son

Racines et troncs d'arbres
Auvers-sur-Oise, juillet 1890
Huile sur toile, 50 x 100 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Les bords de l'Oise à Auvers
 Auvers-sur-Oise, juillet 1890
 Huile sur toile, 73,3 x 93,7 cm
 Detroit (IL), The Detroit Institute of Arts

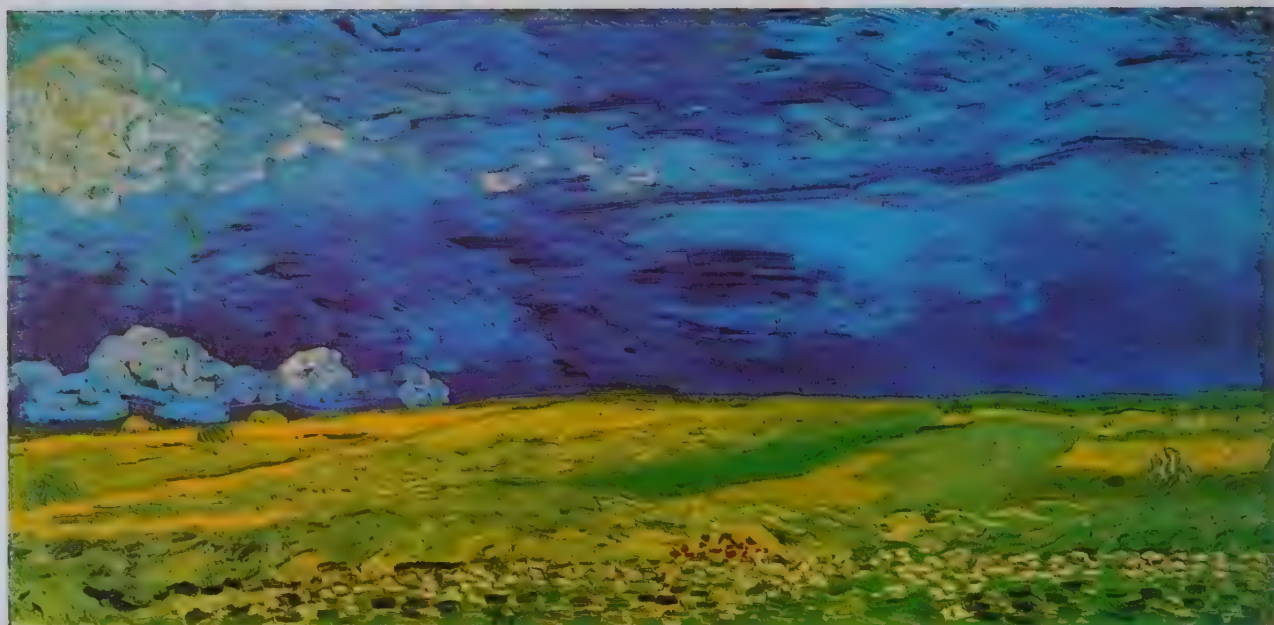
suicide était mûrement réfléchi. La crainte d'une nouvelle aliénation mentale le tenaillait certes, mais elle l'accompagnait depuis un an et demi.

L'artiste et sa passion : Van Gogh devait également se soumettre à son calvaire. « On dit qu'il est bon qu'il repose », écrit Theo à sa sœur le 5 août 1890, « j'hésite à le faire. Je ressens plutôt cela comme l'une des plus grandes cruautés de la vie ; il doit être compté au nombre des martyrs qui sont morts en souriant. » Son frère, qui comprenait l'artiste Van Gogh et le connaissait comme personne, créa donc lui-même le topique du martyre.

Pourquoi Van Gogh s'est-il donc blessé mortellement juste au moment où les événements les plus graves remontaient à plusieurs mois déjà ? Seuls ses tableaux et ses lettres peuvent répondre à ces questions. A Auvers, il avait pu satisfaire la nostalgie du Nord, qui s'était emparée de lui depuis une année entière. Van Gogh voulait retrouver l'environnement de sa jeunesse, fermer la parenthèse qu'il avait ouverte aux Pays-Bas, au début de sa vie d'artiste. Il crée donc ses versions actuelles des chaumières, de l'église ou d'une paysanne. Il reprend la toute première peinture de La Haye avec *Les vaches* (repr. p. 245), en quelque sorte un portrait de groupe qui résume les descriptions individuelles de ses débuts. Le tableau fut créé d'après un dessin de Gachet, qui avait vu l'original de Jacob Jordaens au Musée de Lille. Vincent



Marguerite Gachet au piano
Auvers-sur-Oise, juin 1890
Huile sur toile, 102,6 x 50 cm
Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum

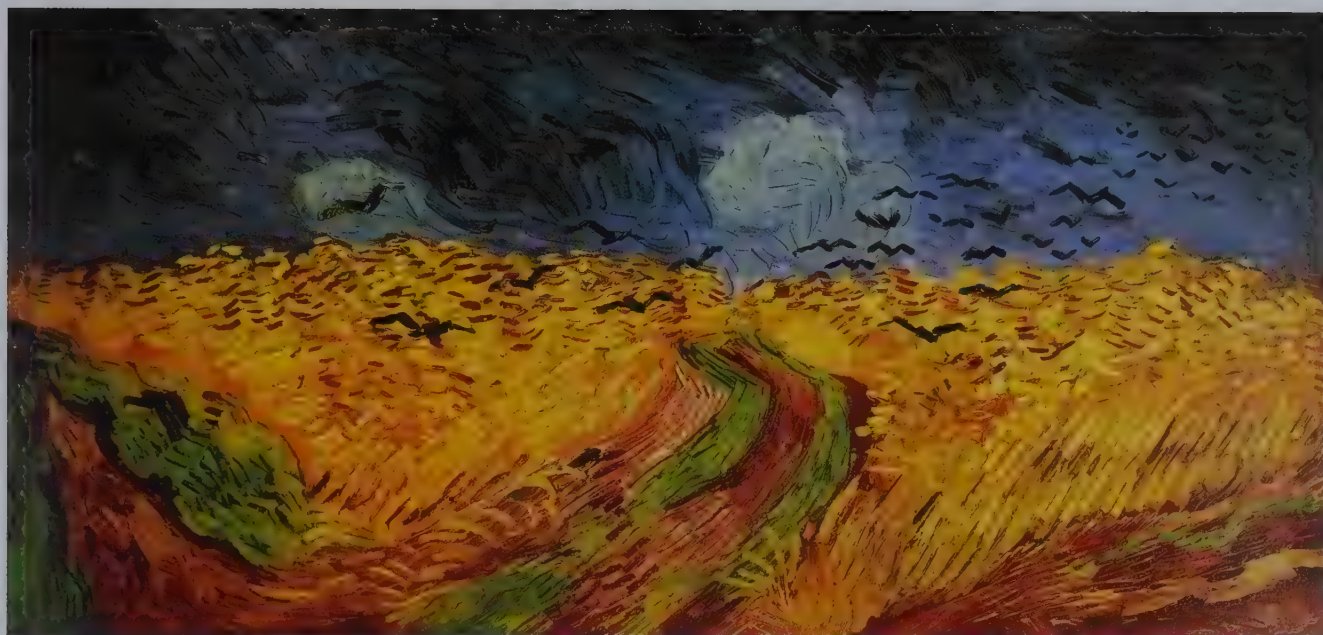


Champ de blé sous un ciel orageux
 Auvers-sur-Oise, juillet 1890
 Huile sur toile, 50 x 100,5 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
 Fondation Vincent Van Gogh

se montre malhabile et timide dans son utilisation des couleurs, comme s'il n'avait rien appris entre-temps. Sans doute, le souvenir conscient, compatissant d'une phase de son œuvre, où il n'était pas encore aussi libre de choisir ses moyens, d'opter pour la description détaillée ou l'ébauche grossière. Toujours est-il que Van Gogh a dû sentir une sorte de terme à son évolution. Il veut faire demi-tour, retrouver l'ambiance familière de ses origines.

Dans *Champ de blé aux corbeaux* (repr. p. 243), l'artiste cherche aussi à fixer dans un sujet le désir de retour. L'opinion assez unanime des chercheurs est que, dans ce tableau, Van Gogh exprime ses pressentiments de la manière la plus sombre. Face à ces oiseaux qui montent à l'horizon et s'approchent du premier plan en se bousculant, on sent qu'un malheur menace. L'impossibilité de trouver une issue est exprimée par les trois chemins bourbeux qui s'ouvrent devant l'observateur et ne mènent nulle part; l'atmosphère orageuse, à laquelle les couleurs complémentaires contrastant avec le jaune des blés confère une brutalité supplémentaire, fait le reste. L'artiste voyait lui-même le tableau comme un mélange paradoxal de réconfort et de tristesse : « Ce sont des champs de blé sans fin sous un ciel couvert », écrit-il dans la lettre 649, songeant aussi au *Champ de blé sous un ciel orageux* (repr. 242), « et je n'ai pas craint d'essayer d'exprimer la tristesse et l'extrême solitude ... Je crois presque que ces tableaux vous diront ce que je ne peux pas dire avec des mots, c'est-à-dire que je vois dans la vie à la campagne des choses saines donnant de la force. »

Le *Champ de blé aux corbeaux* fait partie de la série des souvenirs du Nord. Dans la lettre 133, ce document hautement significatif, dans lequel il avait annoncé son retour à sa famille après des mois de silence, il se comparait à un « oiseau en cage ». Il y décrit l'ambiguïté d'une existence de prisonnier traité avec sollicitude : « Mais alors viendra le temps où partiront les oiseaux migrateurs. Un accès de mélancolie – mais il a tout ce qu'il lui faut, disent les enfants qui s'occupent de lui – mais il voit le ciel orageux à l'extérieur et il sent la révolte contre le malheur à l'intérieur. « Je suis en cage, je suis en cage, et il ne me manque rien, imbéciles ! J'ai tout ce qu'il me faut ! Ah, pour l'amour de Dieu, la liberté, être un oiseau comme les autres oiseaux ! »



Ce genre d'homme désœuvré ressemble à ce genre d'oiseau désœuvré.» Cette métaphore le tourmentait encore quand il eut renoncé à la sécurité pour s'exposer à l'iniquité de la vie d'artiste. Un voisin qui l'avait observé à Etten, se souvint en tout cas : «Il dessinait sans cesse des corbeaux luttant contre l'orage.» Le tableau reflète une vie perpétuellement menacée pour laquelle la liberté devient exposition, l'indépendance isolement. Le revers de la médaille, qui lui paraissait si évident dans la lettre 133, n'est pas moins résigné : l'oiseau qui aspirait jadis au ciel orageux, doit maintenant lutter avec acharnement contre les éléments qui le dominent.

Le désir ardent de retrouver l'innocence de ses débuts tout en sachant que c'était impossible : à partir de là, le chemin de Van Gogh mène au suicide. Les souvenirs du temps passé lui font même redécouvrir des idées pauliniennes. Dans la lettre 641 a, un Van Gogh à nouveau versé dans les écrits bibliques rappelle à sa mère des extraits de la première épître de saint Paul aux Corinthiens, qui considère l'amour comme la plus grande des vertus. «Comme dans un miroir, confusément –», écrit l'artiste dans cette lettre, «c'est resté ainsi ; la vie et le pourquoi de la séparation et de la mort et le fait que l'agitation demeure, on n'y comprend rien de plus que cela. Pour moi, la vie pourrait bien demeurer solitaire. Ceux que j'aimais le plus, je ne les ai pas vus autrement que dans un miroir, confusément.» Maintenant qu'il est adulte et a fait l'expérience du monde, les raisonnements lui échappent et tournent au paradoxe. Saint Paul a la certitude qu'il y a une existence plus heureuse qui ouvre à la Connaissance. Van Gogh, lui, ne voit que les fragments du présent.

Toujours est-il qu'il a l'art : «La peinture est quelque chose en soi», poursuit-il dans la lettre, «l'an dernier, j'ai lu quelque part qu'écrire un livre ou peindre un tableau est la même chose qu'avoir un enfant. Mais je n'ose pas revendiquer cela pour moi-même – j'ai toujours trouvé que cette dernière chose est la meilleure et la plus naturelle. C'est pourquoi je me donne souvent beaucoup de mal, même si ce travail est justement le moins compris, et pour moi c'est le seul lien entre le passé et le présent.» Van Gogh prend de nouveau conscience de son déficit existentiel. Il ne lui fut pas accordé d'engendrer des enfants. L'art n'est, même s'il s'identifie avec lui,

Champ de blé aux corbeaux
Auvers-sur-Oise, juillet 1890
Huile sur toile, 50,5 x 103 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Fondation Vincent van Gogh



Champ de coquelicots

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 73 x 91,5 cm

La Haye, Haags Gemeentemuseum (prêt)

qu'un produit de remplacement. Le sentiment oppressant d'être passé à côté de la vie vraie parce que consacrée à une famille, et le fait de savoir qu'il existe un art, qui justement pour cette raison, domine d'autant plus fort ses pensées: ce sont les résultats de la rétrospective intérieure de Van Gogh.

Van Gogh considérait comme indigne d'associer ses propres maladresses aux majestueuses proportions du principe «art». Les idées suicidaires de Van Gogh se nourrissent donc aussi de la tension existant entre la grandeur de l'idée et l'extrême petitesse personnelle. Une fois encore, il commença à penser au prix à payer. Ces idées s'allient aux cuisants reproches qu'il se faisait pour ne pas avoir engendré d'enfant et ne pas avoir créé de famille. Van Gogh décide de se suicider pour laisser à Theo, et surtout à son filleul, un trésor de tableaux dont la valeur ne tarderait pas à croître après sa mort. Lui mort, son art vivrait d'autant plus.

Pendant les mois où son frère n'était pas très loin de lui et participait donc intensément à la vie de la famille, Theo avait énormément de soucis. Messieurs Boussod & Valadon, de très bons hommes d'affaires, n'accordaient pas un regard aux trésors artistiques que leur employé hollandais rassemblait autour de lui. Pour eux, il n'était qu'un raté. Theo en voulait à son métier, songeant à abandonner son poste, et même à émigrer en Amérique. Ces projets ne pouvaient demeurer cachés à Vincent. Celui-ci connaissait trop bien son frère pour ne pas savoir qu'en cas extrême, son génie créateur empêcherait Theo de mettre ses plans à exécution. Il se sentait en grande partie coupable du chagrin et des doutes qu'il percevait de plus en plus chez Theo.

Un an plus tôt, en juillet 1889, l'*Angélus* de Millet avait été vendu aux enchères. Maintenant que le peintre était mort, le tableau avait rapporté plus d'un demi-million de francs. Pour Van Gogh, tout cela était d'une grande mesquinerie: «Et les prix élevés dont on entend parler, qui sont payés pour des œuvres de peintres qui sont morts et n'ont pas été payés de la sorte de leur vivant – c'est une sorte de commerce de tulipes dont les peintres vivants retirent plus d'inconvénients que d'avantages. Et tout comme le commerce de tulipes, cela disparaîtra aussi de nou-

veau» (lettre 612). En tout cas, il était convaincu que les habitudes du commerce ne changeraient pas quand il s'agirait de ses travaux: «Et pourtant, et pourtant», scande-t-il dans la lettre 638, «certains de mes tableaux trouveront un jour des amateurs. Mais tout le bruit fait à propos des prix élevés qui ont été payés ces temps derniers pour des Millet, etc., aggrave à mon avis la situation.» Quand on a lu des remarques de ce genre, les dernières lignes de sa lettre d'adieu semblent moins mystérieuses, lignes qu'il a écrites à un moment «où la situation entre marchands de tableaux d'artistes décédés et marchands de tableaux d'artistes vivants est très tendue.» Du fait de son suicide, son frère ferait bientôt partie de la première catégorie.

C'est ici que la boucle se ferme: l'art s'élève dans la chute de l'artiste. En se suicidant, Van Gogh prouve que la mort est le prix de la gloire. Mais cela ne touche que son existence physique. Car Theo «participe également à la création de certains tableaux», comme il le confirme dans la lettre 652. Ainsi se cristallise aussi dans la décision de se suicider la certitude inlassablement répétée que les frères travaillaient ensemble. L'alter ego, qui était capable de concilier l'art et la vie de famille, devait pouvoir récolter ce qui avait été semé au cours de longues années. Supposer que Van Gogh ne voulait tout simplement plus être à la charge de son frère est un peu court

Les vaches

(d'après Jordaens)

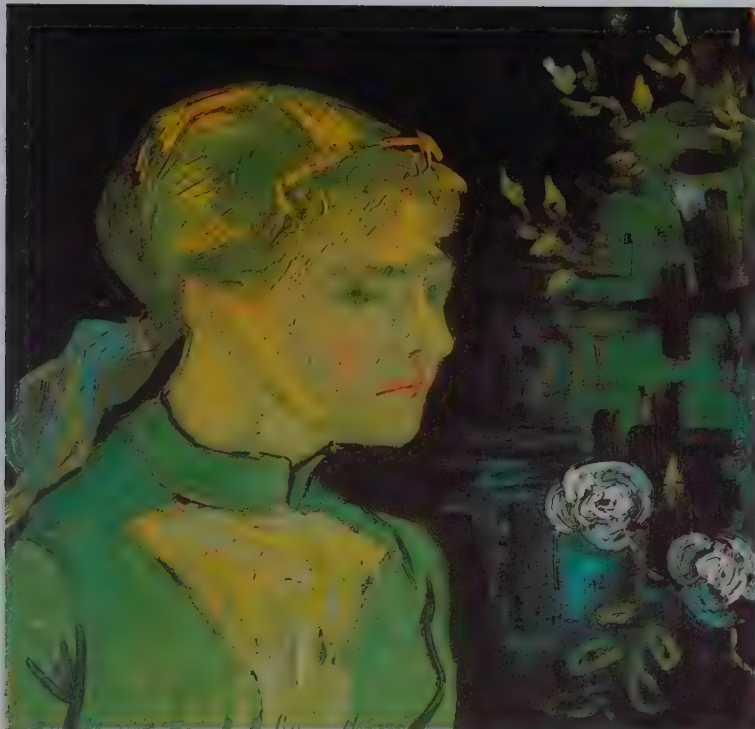
Auvers-sur-Oise, juillet 1890

Huile sur toile, 55 x 65 cm

Lille, Musée des Beaux-Arts







comme raisonnement. La décision n'a toutefois pu mûrir que dans un moment où les problèmes financiers étaient sérieux. Et elle n'a pu mûrir que dans la proximité purement géographique de ces problèmes. Voilà pourquoi Auvers, voilà pourquoi cette journée de juillet de l'année 1890. Quelques jours auparavant, Theo avait parlé avec ses employeurs et s'était mis d'accord avec eux. Peut-être Vincent l'aura-t-il appris sur son lit de mort.

Il fut enterré le lendemain. Bernard assista aux obsèques. Il décrit les événements à Aurier: «Le mercredi 30 juillet, je suis arrivé à Auvers vers dix heures. Son frère Van Gogh était là, avec le Docteur Gachet et le Père Tanguy. Le cercueil était déjà fermé. Je suis arrivé trop tard pour le voir encore une fois, lui qui m'avait quitté avec tant d'espoir trois ans auparavant. Tous ses derniers tableaux étaient accrochés aux murs de la pièce dans laquelle était placé le cercueil ; ils formaient une sorte d'auréole autour de lui et rendaient – par l'éclat ou le génie qui en émanait – sa mort encore plus insupportable pour nous autres artistes. Au-dessus de la bière se trouvait un simple drap blanc, et il y avait beaucoup de fleurs, des tournesols qu'il aimait tant. De nombreuses personnes étaient arrivées, des artistes pour la plupart. Mais aussi des voisins qui l'avaient vu quelques fois furtivement, mais qui l'aimaient parce qu'il était si bon et si humain. A trois heures, le cercueil a été porté jusqu'au corbillard par ses amis. Quelques-unes des personnes présentes pleuraient. Theo Van Gogh, qui adorait son frère et l'encourageait sans cesse dans sa lutte pour l'art et son indépendance, sanglotait sans arrêt. Puis Van Gogh a été mis en terre. Il n'aurait pas pleuré en cet instant. Le jour était bien trop fait pour lui pour que nous n'eussions point pensé comme il aurait encore pu être heureux. Le docteur Gachet a essayé de consacrer quelques mots à la vie de Vincent, mais il pleurait si fort, lui aussi, qu'il a seulement pu balbutier un adieu inintelligible. Il a rappelé l'œuvre de Vincent, a parlé de ses buts élevés et de la grande affection qu'il avait éprouvée pour lui, bien qu'il ne l'eût connu que depuis peu de temps seulement. «C'était un être sincère et

A gauche:

Portrait d'Adeline Ravoux

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 52 x 52 cm

Cleveland (OH), The Cleveland Museum of Art

A droite:

Portrait d'Adeline Ravoux

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 73,7 x 54,7 cm

Collection privée

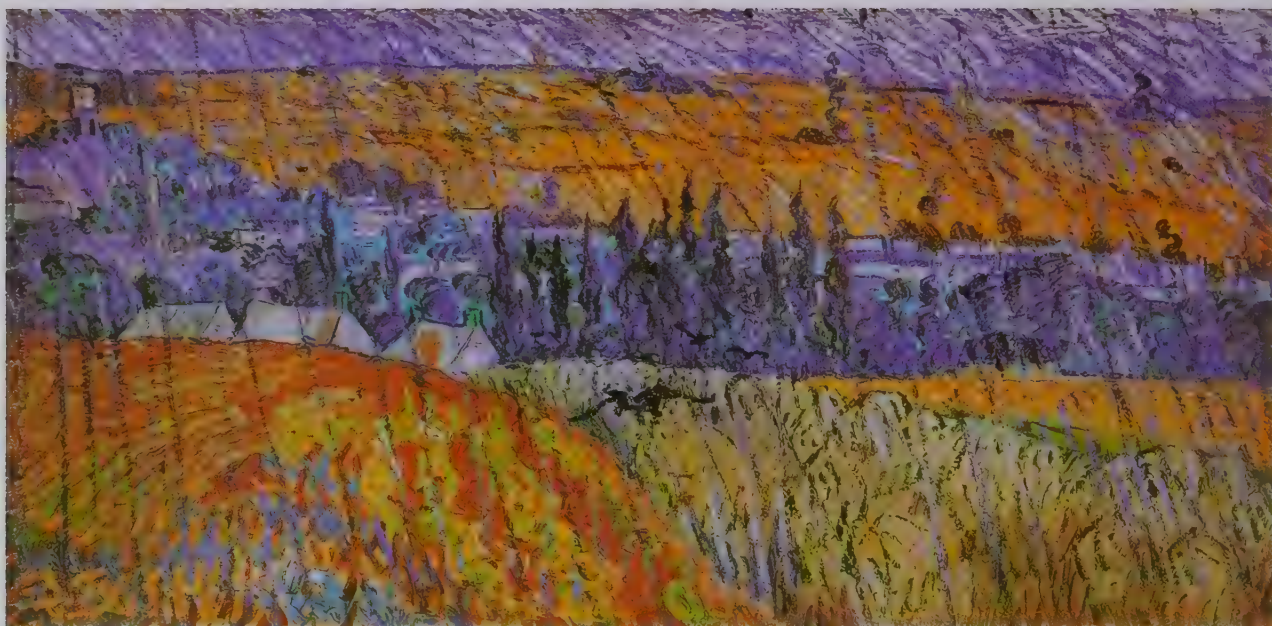
Page 246:

Portrait d'Adeline Ravoux

Auvers-sur-Oise, juin 1890

Huile sur toile, 67 x 55 cm

Suisse, collection privée



Paysage à Auvers sous la pluie
 Auvers-sur-Oise, juillet 1890
 Huile sur toile, 50 x 100 cm
 Cardiff, National Museum of Wales

un grand artiste», a-t-il dit, «il y avait pour lui seulement deux choses: l'humanité et l'art: il continuera à vivre dans l'art qu'il plaçait au-dessus de tout.» Puis nous sommes rentrés à la maison.»

Le plan de Van Gogh, qui visait par sa mort à augmenter la valeur de son œuvre, s'avérera juste au fil des années. Le bénéficiaire n'en profitera toutefois pas. L'affinité indissoluble des deux frères s'étendit effectivement au-delà de la mort. Deux mois à peine après la mort de Vincent, Theo sombra à son tour dans la démence pour ne plus en guérir. Six mois plus tard, le 25 janvier 1891, il suivait son frère dans la mort. Désormais, la personne de l'artiste Van Gogh était définitivement morte. Il appartenait à Jo, la veuve, de livrer l'œuvre au public. Elle y réussit au-delà de toute mesure.

La révolution et les temps modernes

La mairie d'Auvers le 14 juillet 1890 (repr. p. 251): parée d'une multitude de pavillons tricolores, la grand place connaît son heure de gloire. On fête aujourd'hui l'anniversaire de la prise de la Bastille. Cent et une années s'étaient écoulées depuis lors, mais Van Gogh, le Hollandais, l'artiste, le paria de la société, ne put s'empêcher d'immortaliser cette scène solennelle. Avec la Révolution française naquit la certitude que le monde peut être transformé. Le métier de l'artiste, sa mission consistant à présenter des anti-mondes, était donc également visé. Jusqu'à ce jour, la peinture de Van Gogh a reflété cette idée de la manière la plus radicale: ce ne sont ni ses thèmes, ni ses sujets, ni ses motifs, qui y font allusion, mais l'apparence même de ses tableaux, leur rudesse, leur aspect volontairement inachevé, l'énergie avec laquelle ils ont été exécutés.

«La grande Révolution: l'art aux artistes, mon Dieu, peut-être est-ce une utopie, et alors – tant pis», formule un Van Gogh emphatique dans sa lettre 498 d'Arles. Il s'était établi en Provence pour voir jaillir la vie meilleure dont il était tellement



convaincu. C'est à Arles qu'il comprit la «révolution» comme un événement, un état historique, dans lequel s'accomplirait ce qu'avait préparé le siècle précédent. Dans la lutte inévitable pour les temps modernes, l'art constitue la tête, l'avant-garde, comme il se nommera bientôt. «Quand il y a à Paris une exposition uniquement composée d'impressionnistes, je crois que pas mal de visiteurs s'en retournent chez eux, amèrement déçus ou même indignés», écrit-il à l'époque dans la lettre W4, «exactement ce que ressentaient les braves Hollandais en leur temps, quand ils sortaient de la messe et entendaient juste après un discours... socialiste. Et pourtant – tu le sais bien – tout l'édifice d'une religion nationale s'est effondré en l'espace de dix ou quinze ans, et – il y a toujours des socialistes et il y en aura encore longtemps, quoique ni toi ni moi ne fassions spécialement partie de l'une ou l'autre des deux tendances. L'art – l'art officiel – avec sa formation, sa direction et son organisation, est actuellement sans force et pourri comme la religion, dont nous assistons à la décadence.»

Ce n'est qu'à Arles que la profession de foi écrite de Van Gogh en faveur du travail révolutionnaire fut aussi courageuse. Bernard a merveilleusement observé cela dans la tendre affection que Van Gogh témoignait au Père Tanguy : «A mon avis, Julien Tanguy s'était beaucoup plus laissé séduire par le socialisme de Vincent que par sa peinture, qu'il honorait toutefois comme une sorte de manifestation sensible de leurs communs espoirs d'avenir.» L'exploit personnel de Van Gogh, de tous peut-être le plus lourd de conséquences, a été de libérer cette «manifestation sensible» de la nature concrète de l'objet représenté. Naturellement, il peint des paysans, des tisseurs et autres scènes de labeur, mais le plus important, c'est la bouleversante simplicité de ses tableaux ; naturellement, les motifs qu'il peint sont laids du point de vue socio-critique, mais le plus important, c'est le caractère de ce qui manque de talent, que l'artiste reconnaît en lui-même. Chez Van Gogh, la révolution n'est plus un thème, mais une métaphore : les tableaux, et non ce qu'ils représentent, définissent les principales propositions d'un concept de transformation permanente. Son art se présente comme forme initiale, comme point de départ d'une progression

Vue d'Auvers

Auvers-sur-Oise, juillet 1890

Huile sur toile, 50 x 100 cm

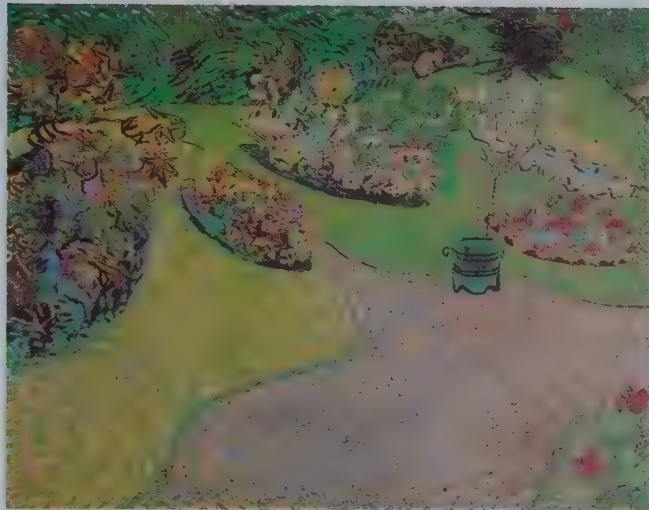
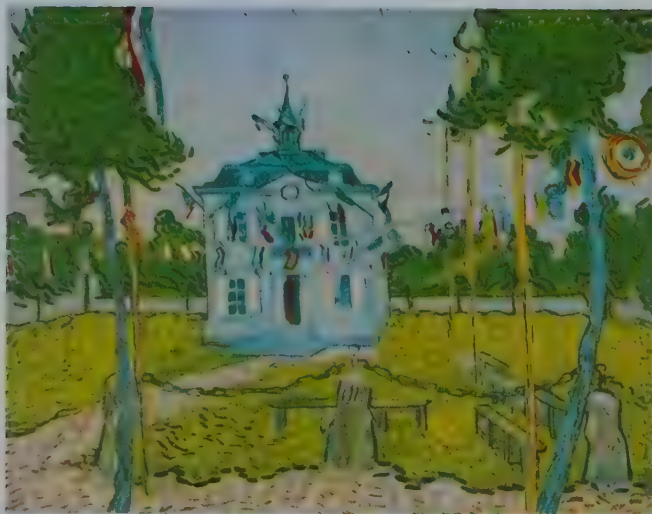
Londres, Tate Gallery



La plaine d'Auvers avec ciel nuageux
 Auvers-sur-Oise, juillet 1890
 Huile sur toile, 73 x 92 cm
 Pittsburgh (PA), The Carnegie Museum
 of Art



Meule de foin un jour de pluie
 Auvers-sur-Oise, juillet 1890
 Huile sur toile, 64 x 52,5 cm
 Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



cyclique vers ce qu'il y a de meilleur et de plus élevé. Ce qui manque visiblement de maturité, ce qui est involontairement inachevé dans ses tableaux, est conforme à l'époque dans laquelle il vit.

L'Art moderne formule des barbaries, si on le voit au travers de ce qui existe déjà. Les scandales autour de Courbet, les rosseries contre les impressionnistes, le mépris des symbolistes : l'art commettait pour ainsi dire des hérésies contre l'ordre ancien et ses œuvres pies. Vu sous cet angle, l'Art moderne n'est qu'une suite ininterrompue de formes initiales. Il sort continuellement des manifestes annonçant la chute de ce qui existe déjà. Toutes les théories qu'il engendre fêtent le style qui doit bientôt devenir la propriété de tous. Mais il n'en sera rien. Il se peut que la limite qui sépare l'art de la politique soit franchie de temps à autre, mais les combattants individuels ne créent pas de mouvement social.

Ce dilemme se cristallise avec une intensité encore jamais vue dans la personne de Van Gogh. L'artiste éprouvait une solidarité naturelle avec les moins privilégiés et les êtres frustrés ; il s'ensuivait un espoir religieusement motivé en des temps meilleurs où les luttes auraient pris fin. Il possédait en outre une véhémence qui le faisait s'identifier aux problèmes des autres plus directement qu'il n'était bon pour lui. Et pour finir, il était fier de s'apprendre à lui-même toute la virtuosité à partir de laquelle il est seulement possible de décider ce que signifient « grossier et bizarre », « violent et grotesque ». Voilà pourquoi Van Gogh est tout simplement le pionnier de l'art moderne, du moins de l'art moderne compris en tant qu'« avant-garde ». Dans la triade « Cézanne-Gauguin-Van Gogh », considérée comme si prometteuse pour le XXe siècle, il est celui qui fait rêver, qui secoue et qui exhorte, trois critères qui caractérisent les manifestes artistiques.

A gauche :

La mairie d'Auvers le 14 juillet 1890

Auvers-sur-Oise, juillet 1890

Huile sur toile, 72 x 93 cm

Collection privée

A droite :

Jardin à Auvers

Auvers-sur-Oise, juillet 1890

Huile sur toile, 64 x 80 cm

Collection privée



Vincent van Gogh 1853–1890

Vie et œuvre

1853 Naissance le 30 mars de Vincent Willem van Gogh, l'aîné des six enfants (après un garçon mort-né un an auparavant pour jour, portant le même prénom) de Theodorus van Gogh (1822–1885) et de son épouse Anna Cornelia, née Carpentus (1819–1907), dans la maison du pasteur à Groot-Zundert (Brabant septentrional, Pays-Bas). Le père est pasteur de l'Eglise réformée néerlandaise, la mère fille d'un relieur à La Haye.

1857 Naissance le 1er mai de son frère Theodorus, appelé Theo.

1861–1864 Vincent fréquente l'école du village de Zundert, puis entre à l'internat privé de Jan Provily à Zevenbergen. Il y apprend le français, l'anglais et l'allemand et s'essaie déjà au dessin.

1866–1868 Vincent fréquente l'internat de Tilburg. Il interrompt ses études et retourne dans la maison paternelle à Groot-Zundert.

1869 Se rend à La Haye et entre comme apprenti dans la filiale de la galerie d'art parisienne Goupil & Cie, fondée par son oncle Vincent.

1871 Le père est nommé pasteur à Helvoirt, dans le Brabant, et s'y installe avec sa famille.

1872 Vincent passe les vacances chez ses parents à Helvoirt, puis rend visite à Theo à La Haye. Début de leur correspondance.

1873 *Janvier*: est admis dans la filiale bruxelloise de la firme Goupil sur l'initiative de son oncle et y apprend le commerce de l'art. *Mai*: est nommé dans la filiale londonienne. Avant d'y aller, il passe quelques jours à Paris et visite le Louvre. *Juin*: travaille un an chez Goupil à Londres. Lors de ses promenades, il réalise quelques dessins qu'il détruit ensuite. *Novembre*: Theo est muté dans la filiale de la firme Goupil & Cie à La Haye.

A gauche: Vincent en 1866, à l'âge de treize ans. On suppose que la photo a été prise après la fin de son séjour à l'internat de Zevenbergen, avant qu'il n'entrât à l'école supérieure de Tilburg



Le presbytère de Zundert, maison natale de Vincent et de Theo van Gogh. Vincent est né dans la petite mansarde où flotte un drapeau

1874 *Été*: Vincent passe ses vacances chez ses parents à Helvoirt. Retourne à Londres avec sa sœur Anna. *Octobre-décembre*: l'oncle l'envoie provisoirement dans la maison-mère de Goupil à Paris.

1875 *Mai*: Vincent est définitivement nommé à Paris. Néglige son travail et excite la colère de ses collègues et des clients. Visite des musées et des galeries. *Octobre*: Theodorus, le père de Vincent, est nommé pasteur à Etten, près de Breda. *Décembre*: Vincent passe les fêtes de Noël chez ses parents à Etten, sans avoir obtenu de congé de son employeur.

1876 Donne son congé chez Goupil. Se rend à Ramsgate, près de Londres, et travaille comme maître-auxiliaire à Isleworth, quartier ouvrier de la périphérie de Londres, puis comme enseignant et assistant du pasteur méthodiste. Prononce son premier sermon en novembre et veut désormais consacrer toute sa vie à l'évangélisation des pauvres. Montre en outre de l'intérêt pour la peinture. A Noël, Vincent rend visite à ses parents à

Etten. Effrayé de son mauvais état physique et psychique, ils l'empêchent de retourner à Londres.

1877 *Janvier-avril*: recommandé par son oncle, Vincent trouve une place de commis dans une librairie à Dordrecht. Il vit très seul. *Mai*: convainc son père de sa vocation religieuse et part pour Amsterdam afin de se préparer à l'examen d'entrée de la faculté de théologie. Prend des leçons de latin, de grec et de mathématiques. Ses études lui donnant beaucoup de mal, il finit par les abandonner.

1878 *Juillet*: revient à la maison, puis se rend à Bruxelles avec son père. Il veut suivre un cours préparatoire de trois mois pour devenir prédicateur. *Août-octobre*: Vincent fait sa période d'essai de trois mois à Lacken, près de Bruxelles, où il recommence à peindre. N'est toutefois pas reconnu apte au métier de prédicateur et retourne à Etten. *Décembre*: cherche un autre moyen de suivre sa vocation religieuse et se rend dans le Borinage, bassin houiller belge près de la frontière française. Vit dans la plus grande pauvreté.

1879 *Janvier-juillet*: Vincent est autorisé à travailler comme prédicateur pendant six mois à Wasmes, dans le Borinage. Il est bouleversé par les conditions de vie des mineurs. Son engagement irrite ses supérieurs qui ne prolongent pas sa mission, prétextant qu'il est peu doué pour la rhétorique. *Août*: se rend à pied à Bruxelles pour chercher conseil auprès du pasteur Pietersen. Lui montre ses esquisses de mineurs. Retourne dans le bassin houiller, à Cuesmes, où il suit sa vocation sans recevoir de paiement et reste jusqu'en juillet 1880. Bien qu'il vive lui-même dans la plus grande pauvreté, il aide les pauvres et les malades. Vincent traverse une crise extrêmement profonde qui marquera sa vie future.

1880 *Juillet*: Vincent écrit de nouveau à Theo qui l'aide financièrement. Theo travaille maintenant chez Goupil à Paris. Vincent lui décrit les doutes qui le torturent. *Août-septembre*: dessine des scènes de la vie des mineurs. Theo l'encourage dans son travail. Vincent copie des œuvres de Millet. *Octobre*: se rend à Bruxelles et étudie le dessin anatomique et la perspective à l'Académie



Theo van Gogh (1857-1891), le frère de Vincent.
Vers 1888-1890

des Beaux-Arts. Admire Millet et Daumier. Reste à Bruxelles jusqu'en avril 1881.

1881 Printemps: rencontre Theo à Etten pour discuter avec lui de son avenir artistique. Ne revient pas à Bruxelles. Dessine des paysages. **Été:** Vincent s'éprend de sa cousine «Kee» Vostricker, qui vient de perdre son mari; elle est en visite à Etten avec son enfant. Kee écourte son séjour et retourne à Amsterdam. **Automne:** Vincent va à Amsterdam pour épouser Kee, mais celle-ci ne veut pas le recevoir. Afin de prouver aux parents Stricker le sérieux de ses intentions, Vincent tient sa main au-dessus de la flamme d'une bougie. **Novembre-décembre:** peint ses premières natures mortes à l'huile et à l'aquarelle. Ses rapports avec ses parents se détériorent parce que Vincent s'accroche toujours à Kee et défend en outre des idées religieuses extrêmes. A Noël, il a une violente querelle avec son père. Refuse l'argent que son père lui offre et quitte la maison de ses parents.

1882 Janvier: Vincent va s'installer à La Haye et habite près de chez Mauve, qui lui apprend à peindre et lui prête de l'argent. Theo lui envoie chaque mois entre 100 et 200 florins. Ses rapports avec Mauve se détériorent parce qu'il refuse de travailler d'après des modèles en plâtre. Fait la connaissance de Clasina Maria Hoornik, dite Sien, prostituée et alcoolique, qui est enceinte. Sien travaille aussi comme modèle. Vincent s'occupe d'elle. **Mars:** quitte Mauve, qu'il continue à admirer. Dessine beaucoup d'après la nature. Exception faite de Sien, il trouve ses modèles dans les quartiers pauvres. L'oncle Cornelis lui commande vingt dessins à la plume avec vues d'une ville; c'est sa seule commande. **Juin:** Vincent va à l'hôpital soigner une blennorragie. Visite de son père. Veut épouser Sien, bien que sa famille et ses amis s'y opposent. Il l'em-

mène accoucher à Leyde et cherche un appartement pour la future famille. **Été:** se penche sur les problèmes de la couleur dans la peinture à l'huile. Theo lui donne de l'argent pour acheter son matériel de peinture. Son père accepte le poste de pasteur de Nuenen et s'y installe avec sa famille. **Automne:** Vincent reste à La Haye toute l'année et jusqu'à l'été 1883. Dessine et peint des paysages en plein air. Pendant l'hiver, il fait des esquisses et des portraits de gens du peuple.

1883 Septembre-novembre: après des entretiens avec Theo, Vincent prend la douloureuse décision de se séparer de Sien, après un peu plus d'un an. Se rend dans la province de Drenthe, dans le Nord de la Hollande. Va en péniche à Nieuw-Amsterdam et fait de longues randonnées. Le paysage aux sombres champs de tourbe l'impressionne. Dessine et peint les paysans en train de vaquer à leurs durs travaux. **Décembre:** s'installe à Nuenen, où habitent ses parents, et y reste jusqu'en novembre 1885. Au cours des deux années de son séjour, il réalise presque 200 tableaux caractérisés par des couleurs sombres et terreuses. Pour l'aider, ses parents font semblant de ne pas remarquer sa mise et son comportement excentriques. Il peut s'installer un atelier dans une dépendance de la maison du pasteur.

1884 Janvier: la mère de Vincent se casse une jambe et doit rester longtemps couchée. Il l'entoure de soins. **Mai:** installe son atelier dans la maison du sacristain catholique. **Août:** brève liaison avec Margot Begemann, une voisine. Les parents des deux jeunes gens s'y opposent. Margot fait une tentative de suicide. **Août-septembre:** réalise six tableaux décoratifs pour la salle à manger du joaillier Charles Herman à Eindhoven. **Octobre-novembre:** donne des leçons à quelques peintres amateurs à Eindhoven. Ils entreprennent ensemble des promenades et des visites de musées. **Décembre:** les paysages, les paysans et les tisserands au travail sont son sujet favori, puis il se consacre pendant l'hiver aux études de portrait.

1885 Le père de Vincent meurt le 26 mars d'une attaque d'apoplexie. Vincent est très touché. Après une querelle avec sa sœur



Vincent (de dos) avec son ami le peintre Emile Bernard sur les bords de la Seine à Asnières.
1886



La maison de Theo au 54, rue Lepic à Paris. Vincent y habita comme sous-locataire

Anna, il s'installe dans l'atelier du sacristain. **Avril-mai:** peint *Les mangeurs de pommes de terre* (repr. p. 47), le chef-d'œuvre de sa période hollandaise. **Septembre:** le curé de Nuenen interdit aux habitants de poser pour Vincent. On veut lui attribuer la grossesse d'une jeune paysanne qu'il avait dessinée auparavant. Peint surtout des natures mortes représentant des pommes de terre et des nids d'oiseaux (repr. p. 54 et suiv., 58). **Octobre:** se rend à Amsterdam avec son ami Kerssemakers d'Eindhoven et visite le Rijksmuseum. **Novembre:** à la fin du mois, il part pour à Anvers, où il reste jusqu'en février 1886. Il essaie d'entrer en contact avec d'autres artistes et de vendre ses tableaux. En se promenant en ville, il découvre des estampes japonaises qu'il achète.

1886 Janvier: s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts et suit les cours de la classe de peinture et de dessin. Il rejette toutefois le principe d'enseignement académique et des différends surgissent. Vincent se présente malgré tout à l'examen d'entrée pour les classes supérieures. **Février:** surmené, sous-alimenté et abusant de tabac, Vincent est malade pendant presque tout le mois. A la fin du mois de février, il décide de s'installer à Paris, afin de prendre des leçons chez Cormon. **Mars:** arrive à Paris et rencontre Theo au Louvre. Theo dirige pour Goupil une petite galerie sur le boulevard Montmartre. Il accueille Vincent chez lui. Entre-temps, l'Académie d'Anvers refuse les travaux d'essai de Vincent et le met dans la classe des débutants. **Avril-mai:** Vincent étudie à l'atelier Cormon et y fait la connaissance de Russell, Toulouse-Lautrec et Bernard. Par l'intermédiaire de Theo, il rencontre aussi Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas, Signac et Seurat. Sous leur influence, sa palette s'éclaircit, ce qui se constate dans ses natures mortes et ses tableaux de fleurs (repr. p. 70 et suiv.). **Mai:** la mère de Vincent quitte Nue-

nen. Un brocanteur achète les tableaux de Vincent, vend certains d'entre eux au prix de dix centimes le tableau et brûle les autres.

Juin: emménage avec Theo dans la rue Lepic, à Montmartre, où il peut s'aménager un atelier. Peint des vues de Paris dans le style pointilliste. **Hiver:** Vincent se lie d'amitié avec Gauguin, qui arrive de Pont-Aven. A cause du caractère difficile de Vincent, ses rapports avec Theo, qui souffre d'une grave affection nerveuse, deviennent de plus en plus tendus.

1887 Printemps: rencontre Bernard chez le marchand de couleurs du «père» Tanguy (repr. p. 90 et suiv.). Tous deux travaillent à Asnières, au bord de la Seine. Dans ses discussions passionnées avec Bernard et Gauguin, Vincent refuse de considérer l'impressionnisme comme la dernière phase d'évolution de la peinture. Achète des estampes japonaises à la galerie Bing. Se rend souvent au «Café du Tambourin», sur le boulevard de Clichy; courte liaison avec la patronne, Agostina Segatori (repr. p. 85), ancien modèle de Corot et de Degas. Expose ses œuvres dans ce café avec celles de Bernard, Gauguin et Toulouse-Lautrec, et décore les murs avec des estampes japonaises. **Été:** peint plusieurs tableaux selon la technique pointilliste.

1888 Février: quitte Paris, où il a peint plus de deux cents tableaux en l'espace de deux ans, et part pour Arles. La clarté et les tons chauds du Midi l'attirent. Sa décision est vraisemblablement influencée par Toulouse-Lautrec. **Mars:** Vincent rêve d'une communauté d'artistes qui doit également écarter les difficultés matérielles. Peint de nombreux tableaux de fleurs et d'arbres en fleurs qui lui rappellent les paysages japonais. Trois de ses toiles sont exposées au «Salon des Indépendants» à Paris. **Mai:** loue pour 15 francs par mois l'aile droite de la «maison jaune» (repr. p. 132 et suiv.) sur la Place Lamartine, qui comprend quatre pièces. C'est là qu'il veut réaliser son rêve de communauté d'artistes. Peint son célèbre «Pont de Langlois» (repr. p. 111). **Juin:** réalise, après une excursion aux Saintes-Maries-de-la-Mer, ses tableaux de barques (repr. p. 112 et suiv., 117). Fait la connaissance du sous-lieutenant des zouaves Milliet (repr. p. 139), auquel il enseigne le dessin. Beaucoup de paysages et de dessins à

la plume sont exécutés pendant les nombreuses excursions de Vincent à Montmajour (cf. repr. p. 118). **Automne:** se lie d'amitié avec le facteur Joseph Roulin dont il fait plusieurs portraits (repr. p. 144 et suiv.). Envoie 35 tableaux à Theo. Peint une série de tournesols (repr. p. 136-138). **Septembre:** Vincent peint souvent la nuit en plein air. Il fixe des bougies sur le bord de son chapeau et sur son chevalet (repr. p. 127 et suiv.). Rencontre Boch, peintre et poète belge. Emménage dans la «maison jaune». **Octobre:** sur la demande de Vincent, Gauguin finit par s'installer à Arles. Les deux hommes vivent et travaillent ensemble. **Décembre:** Vincent visite avec Gauguin le musée de Montpellier. Ils en viennent à des discussions que Vincent qualifie de «tensions exagérées». Leurs rapports se détériorent au bout de deux mois de vie commune. Selon Gauguin, Vincent se jette sur lui avec un rasoir le 23 décembre. Gauguin sort de la maison en courant et va passer la nuit à l'hôtel. Pendant la nuit, Vincent est sujet à une crise de démence et se coupe le lobe inférieur de l'oreille gauche. Il l'enveloppe dans un morceau de papier journal et l'apporte à la prostituée Rachel. Au petit matin, la police le trouve blessé dans son lit et le conduit à l'hôpital. Gauguin part et informe Theo de l'état de son frère. Theo se rend immédiatement à Arles. On suppose que le mal est dû à l'épilepsie, à l'alcoolisme et à la schizophrénie.

1889 Janvier: de l'hôpital, Vincent écrit à Theo (cf. repr. p. 167 et suiv.) qu'il va mieux et ajoute quelques mots aimables pour Gauguin. Le 7 janvier, il retourne dans la «maison jaune» et écrit à sa mère et à sa sœur Wil des lettres apaisantes, bien qu'il souffre encore d'insomnies. Peint un autoportrait à l'oreille bandée (repr. p. 164). **Février:** Vincent est de nouveau hospitalisé pour cause d'insomnies et d'hallucinations. Entre-temps, il travaille toujours dans la «maison jaune». **Mars:** des habitants d'Arles obtiennent par une pétition que Vincent soit de nouveau hospitalisé. **Avril:** reçoit la visite de Signac et obtient la permission de retourner dans sa maison que la police avait fermée. Theo épouse Johanna Bongers, la sœur d'un ami. Vincent recommence à peindre et envoie à Theo deux caisses de tableaux. **Mai:** bien qu'il se sente mieux, Vincent se rend de lui-même à l'asile

pour aliénés mentaux Saint-Paul-de-Mausole, près de Saint-Rémy de Provence. Theo lui paie deux pièces, dont l'une lui sert d'atelier. A le droit de peindre en plein air sous la surveillance de l'infirmier Georges Poulet. **Juin:** peint ses cyprès (repr. p. 185, 188, 195) vers la fin du mois. **Juillet:** a une nouvelle crise pendant qu'il peint en plein air. Est longtemps sans connaissance, puis a des trous de mémoire. **Automne-novembre:** recommence à peindre. Copies libres d'après des tableaux de Millet (repr. p. 217) et de Delacroix (repr. p. 212). Écrit à Theo qu'il veut remonter dans le Nord. Envoie six tableaux à Bruxelles, à l'exposition des «XX». **Décembre:** envoie trois paquets de tableaux à Theo. Nouvelle crise au cours de laquelle il veut avaler ses couleurs.

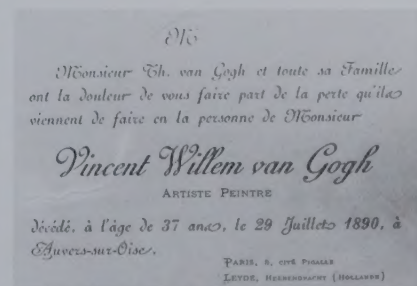
1890 Janvier: exposition à Bruxelles. Toulouse-Lautrec provoque en duel un autre peintre qui a critiqué les tableaux de Vincent. Premières critiques enthousiastes dans le «Mercure de France». Écrit à Theo qu'il ne s'est jamais senti aussi calme. **Février:** Theo lui dit qu'Anne Boch a acheté à Bruxelles pour 400 francs son tableau «La vigne rouge». Peu de temps après, nouvelle crise qui l'oblige à interrompre son travail pendant plusieurs mois. Expose dix tableaux au «Salon des Indépendants». **Mai:** après sa dernière crise, va à Paris pour rendre visite à Theo et sa famille. Puis, s'installe à Auvers-sur-Oise, près de Paris. Theo a choisi Auvers comme lieu de séjour pour Vincent parce qu'il peut y être suivi par le docteur Gachet (repr. p. 226 et suiv.), lui-même impressionniste et ami des impressionnistes. Plus de 80 tableaux sont réalisés à Auvers. **Juin:** passe un week-end chez le docteur Gachet avec la famille de son frère. Peint *L'église d'Auvers* (repr. p. 222). **Juillet:** rend visite à Theo et rencontre Toulouse-Lautrec. Theo ayant des soucis professionnels, il rentre en hâte à Auvers. Peint des tableaux grand format, de grands champs de blé sous un ciel orange (repr. p. 242 et suiv.). Le 23 juillet, il écrit sa dernière lettre. Sort dans l'après-midi du 27, rentre tard le soir et se retire dans sa chambre. Les époux Ravoux remarquent qu'il souffre. Vincent avoue qu'il s'est tiré une balle dans la poitrine. Gachet le panse et prévient Theo. Le 29 juillet, il reste au lit et fume la pipe. Il meurt dans la nuit et est enterré le lendemain au cimetière d'Auvers.



La «maison jaune» à Arles, dont Vincent loua la partie droite de mai 1888 à avril 1889. Elle fut détruite pendant la Seconde Guerre mondiale



La chambre de Vincent à l'hôtel Ravoux à Auvers. C'est là qu'il mourut le 29 juillet 1890



Faire-part de la mort de Vincent, envoyé par Theo à la famille et aux amis. En bas à droite, l'adresse de Theo à Paris et celle de la mère à Leyde

Les auteurs et la maison d'édition remercient les musées et les collections publiques, les collectionneurs privés, les archives et les photographes qui ont mis à leur disposition les photographies ayant servi de base aux reproductions. Les propriétaires des œuvres sont cités dans les légendes dans la mesure où ils ne désirent pas garder l'anonymat et où ils nous sont connus. La maison d'édition remercie à l'avance pour les indications de données manquantes ou erronées. Les photographies servant de base aux reproductions sont issues des sources indiquées ou des archives suivantes: Colorphoto Hans Hinz, Allschwil; Ursula et André Held, Ecublens; Christie's, Londres et New York; Sotheby's, Londres et New York; Réunion des Musées Nationaux, Paris. Les autres documents proviennent des archives de la Maison d'édition Benedikt Taschen et des archives de Ingo F. Walther, Alling.

BIBLIOGRAPHIE

Catalogues Raisonnés

- Faillie, Jacob-Baart de la: L'œuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné. 4 vol. Paris et Bruxelles 1928
 Faillie, Jacob-Baart de la: The Works of Vincent van Gogh: His Paintings and Drawings. Amsterdam et New York 1970
 Lecaldano, Paolo: Tout l'œuvre peint de Van Gogh, Paris 1971
 Hulscher, Jan: Van Gogh en zijn weg. Het complete werk. Al zijn tekeningen en schilderijen in hun samenhang en ontwikkeling. Amsterdam 1977
 Walther, Ingo F. et Rainer Metzger: Vincent van Gogh. L'Œuvre Complète-Peinture. 2 vol. Cologne 1990
 Testori, Giovanni et Luisa Arrigoni: Van Gogh. Catalogo completo dei dipinti. Florence 1990

Correspondance de Van Gogh

- Gogh, Vincent van: Correspondance complète de Vincent van Gogh. 3 vol. Paris 1960

Biographies et Monographies

- Meier-Gräfe, Julius: Vincent van Gogh. Paris 1964
 Coquiott, Gustave: Vincent van Gogh, sa vie, son œuvre. Paris 1923
 Fels, Florent: Vincent van Gogh. Paris 1928
 Terrasse, Charles: Van Gogh, peintre. Paris 1935
 Florisoone, Michel: Van Gogh. Paris 1937
 Hautecœur, Louis Eugène Georges: Van Gogh. Monaco 1946
 Münsterberger, W.: Vincent van Gogh. Dessins, pastels et études. Paris 1948
 Pierard, Louis: La Vie tragique de Vincent van Gogh. Paris 1949
 Hammacher, Abraham Marie: Vincent van Gogh. Amsterdam 1950
 Schapiro, Meyer: Vincent van Gogh. Paris 1954
 Leymarie, Jean: Van Gogh. Paris 1951
 Beucken, Jean de: Un Portrait de Vincent van Gogh. Paris 1953
 Cogniat, Raymond: Van Gogh. Paris 1953
 Estienne, Charles: Vincent van Gogh. Genève 1953
 Perruchot, Henri: La Vie de Van Gogh. Paris 1955
 Elgar, Frank: Van Gogh. Paris 1958
 Stellingwerf, Johannes: Werkelijkheid en grondmotief bij Vincent Willem van Gogh. Amsterdam 1959
 Tralbaut, Marc Edo: Van Gogh. Paris 1960
 Cabanne, Pierre: Van Gogh, l'homme et son œuvre. Paris 1961
 Rewald, John: Le Post-Impressionnisme: de Van Gogh à Gauguin. Paris 1961
 Minkowska, Françoise: Van Gogh. Sa vie, sa maladie et son œuvre. Paris 1963
 Leymarie, Jean: Van Gogh. Genève 1967

- Bourniquel, Camille, Pierre Cabonne et Georges Charensol: Van Gogh. Paris 1968
 Nagera, Humbert: Vincent van Gogh. Etude psychologique. Paris 1968
 Tralbaut, Marc Edo: Van Gogh, le mal aimé. Lausanne 1969
 Huyghe, René: Van Gogh ou la poursuite de l'absolu. Paris 1972
 Leprophone, Pierre: Vincent van Gogh. Cannes 1972
 Cabanne, Pierre: Van Gogh. Paris 1973
 Lassaigue, Jacques: Vincent van Gogh. Paris 1974
 Uiter, Evert van: Vincent van Gogh. Dessins. Paris 1977
 Leymarie, Jean: Van Gogh. Genève 1977
 Hammacher, Abraham Marie et Renilde: Van Gogh. Die Biographie in Fotos, Bildern und Briefen. Stuttgart 1982 (éd. anglaise: Van Gogh. A Documentary Biography. Londres 1982)
 Forrester, V.: Van Gogh ou l'enterrement dans blés. Paris 1983
 Barrielle, Jean-François: La Vie et l'œuvre de Van Gogh. Paris 1984
 Pickvance, Ronald: Van Gogh in Arles. The Metropolitan Museum of Art (catalogue d'exposition). New York 1984
 Zurcher, Bernhard: Van Gogh. Vie et œuvre. Fribourg 1985
 Walther, Ingo F.: Vincent van Gogh 1853-1890. Vision et réalité. Cologne 1989
 Mothe, Alain: Vincent van Gogh à Auvers-sur-Oise. Paris 1987
 Pickvance, Ronald: Van Gogh in Saint-Rémy et Auvers. The Metropolitan Museum of Arts (catalogue d'exposition). New York 1986
 Cachin, Françoise et Welsh-Ovcharov Bogomila (éditeurs): Van Gogh à Paris. Musée d'Orsay, Paris 1988 (catalogue d'exposition)
 Bonafoux, Pascal: Vincent van Gogh. Paris 1990
 Költzsch, Georg-W. e. a. (éditeur): Van Gogh und die Moderne. Museum Folkwang, Essen et van Gogh Museum, Amsterdam (catalogue d'exposition), Essen 1990
 Uiter, Evert van (éditeur): Vincent van Gogh. Paintings. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam (catalogue d'exposition), Milan 1990
 Wolk, Johannes van der e. a. (éditeur): Vincent van Gogh. Drawings. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (catalogue d'exposition). Milan 1990



«Je n'y peux rien si mes tableaux ne se vendent pas. Mais le temps viendra où l'on reconnaîtra qu'ils valent plus que le prix des couleurs.»

Vincent van Gogh



ISBN 3-8228-7089-7



9 783822 870891